PN
2061
G746

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314497 9

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/schauspielersehn00greg

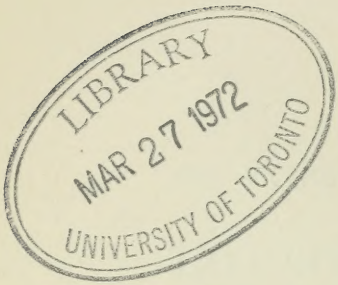
SCHAUSPIELER-SEHNSUCHT

GESAMMELTE AUFSÄTZE

VON

FERDINAND GREGORI
MITGLIED DES K. K. HOFBURGTHEATERS IN WIEN

MÜNCHEN 1903
VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY



PN
2061
G746

Druck von Georg D. W. Callwey in München.

Vorwort.

Es kann nie genug frische Luft in unsre fensterlosen Schauspielhäuser geblasen werden, über denen sich nicht mehr der leichte lichte Himmel von Alt-Hellas wölbt, sondern eine dicke, nur zeitweilig und künstlich erleuchtete, steinerne Decke.

Wir sehen heute das Leben begieriger nach künstlerischer Ergänzung ringen als jemals in deutschen Landen. Die Zimmerwände werfen ihren irrlichtelierenden Tapetenplunder ab und kleiden sich in einfarbige Gewänder; der Stuhl, auf dem wir sitzen, schmiegt sich unserm Körper an, während ehemals unser Körper sich ihm anpassen musste; das Buch spricht nicht nur zu unserem Herzen, unseren Nerven, es ist auch dem Auge ein Wohlgefallen geworden; vornehme Bilddrucke in allerlei Techniken grüssen uns von rechts und links, sind Licht- und Schönheitsbringer im düsteren Alltag; dogmenlose Religionen voller Offenbarungen, postulatlose Weltanschauungen voller Wissenschaft führen uns aus der Enge in die Weite, dass es wahrlich eine Lust ist zu leben. Nur im Theater, wenigstens im Durch-

schnittstheater, brütet die Dumpfheit, und auch die Jugendworte moderner Dramatiker mangelten der Lungenkraft, den Staub von der bretternen Welt zu fegen.

Das macht, die Bühne hat nicht die reiche Vergangenheit hinter sich wie Malerei, Plastik und Literatur oder gar wie das Leben. Seit kaum 300 Jahren erst gibt's einen Stand der deutschen Schauspieler: das ist ein kindlich Alter in der Kunst! Da lässt sich der feierliche Zug der Aeschylos, Shakespeare und unserer grossen Tragiker von Lessing bis Grillparzer kaum abschreiten, geschweige denn darstellerisch neu erleben und umgestalten. Frankreich und England haben auch hier ihre Überlieferung, wir nicht.

Und niemals werden wir diesen notwendigen Grundstock erwerben, wenn wir wie bisher unsere schönsten Kräfte an verlogene Theaterstücke vergeuden. Es hat sich eine Summe von Darstellungsmitteln herausgebildet, die aus des Hanswursts schlimmen Zeiten zu stammen scheinen, nicht aber auf Shakespeares fruchtbarer Scholle gewachsen sind; die wirksam sind, aber nicht lauter, auf denen der Schimmelpilz wuchert und nicht die Patina. Wenn die Künste ihre Gestalten aus Wirklichkeit und Möglichkeit schaffen, so liegt die Schaubühne tief im Argen, denn sie zeigt der Fälschungen und Unmöglichkeiten die Menge.

Auf solche Irrtümer hinzuweisen ist das Ziel dieser Aufsätze, die von der „Deutschen Thalia", dem „Kunstwart", dem „literarischen Echo", der „Neuen freien Presse", der Berliner und Wiener „Zeit", teilweise stark gekürzt, zuerst gedruckt worden sind. Und diese Hin-

weise führen von selbst zu Hoffnungen und Entwürfen, wenn man das Theater liebt und wenn man mitten inne steht wie ich. Es mit dem Kunstgefühl zu durchdringen, das heute in den Herzen der Besten pulst, ist meine Sehnsucht.

Wien 1903. F. Gr.

Inhalt.

	Seite
Apologie des Theaters	1
Zur Entwicklung der Kulisse	24
Vom Genie	49
Vergängliche Kunst?	60
Schauspielersehnsucht	73
Des Schauspielers Anteil	82
Zuschauerschmerzen	96
Theorie und Praxis der Bühnenregie	111
Schauspieler und Kritiker	129
Zur Psychologie des Theaterpublikums	147
Liebhabertheater	169
Vom Vorlesen und Lesen	184
Eine Bühnenbibliothek	202
Jahresspiele	210
Theaterjugend	226
Grundzüge einer Theaterleitung	242

Apologie des Theaters.

Es konnte nicht ausbleiben, dass Tolstois kunstfeindliche Worte ebenso kräftig einschlugen, wie seine künstlerischen Taten eingeschlagen hatten. Die Gewalt seiner Rede ist wie die eines der grossen Propheten, seine Gründe zwingen uns auf die Kniee, weil sie lauter sind, selbstlos und heiligen Ursprungs. Was uns aber an zauberhaften Seilen in ihre Kreise zieht, ist nicht so sehr ihre ethische Seite, auf die es heute dem Giganten von Jasnaja Poljana allein ankommt, es ist das ästhetisch-blühende Gewand, in das er sie gegen seinen Willen kleidet. Hierin tut er's den grossen Religionsstiftern gleich, man darf wohl sagen: all den Persönlichkeiten, die Macht über die menschlichen Herzen besitzen. Er schreibt keine Traktätchen, wie sie unsre kirchlichen Sonntagsblätter füllen, in dem verödeten Stile der angelesenen und nicht durchgeprüften Gebetsphrasen, die nach jeder Predigt heruntergeleiert werden; nein, ein Feuerstrom klarroten Blutes erwärmt seine Anklagen und seine Verteidigungen.

Aber stünde ich bei ihm, wie er seine Bauern belehrt, ihnen ein Drama, ein Romankapitel vorliest und in

seiner unendlichen Bescheidenheit sie um ihr Urteil befragt, so würde ich mich eines wehmütigen Lächelns nicht erwehren können und ihm später ins Gesicht sagen: Mein König, du tust hier Ministerarbeit, und sei sie auch noch so ernst; als du „Krieg und Frieden" schufst, als du Anna Kareninas Treubuch schildertest, warst du vielleicht böser Lüste voll und deinem Gotte ferner als heute, aber in deiner Allzumenschlichkeit herrlicher anzusehen als jetzt in deiner Gottähnlichkeit. Dein messianisches Tun achten und ehren wir, dein künstlerisches liebten wir mit allen Sinnen, wie wir Goethe lieben. Nun aber vergräbst du dein reichliches Pfund als ein schlechter Lehensmann; du warst in die Welt gesandt, unserer ästhetischen Kultur neue Tempel zu bauen, nun begnügst du dich — ein geblendeter Faust — dem unruhigen tückischen Meere winzige Stücke Landes abzugewinnen, die über kurz oder lang, wenn du sie nicht mehr schützest, wieder verloren gehen werden.

Aber dein Wille, so eisern er ist, hat nicht die Macht, uns künstlerisch ganz und gar zu enterben. Deine „Auferstehung" glüht noch von den alten heidnischen Sonnwendfeuern, die du nicht mehr nähren möchtest. Auch hier bricht deine gewaltige Künstlerschaft aus tausend Ritzen; und wo wir solchen Atem spüren, schauen wir wieder leuchtenden Auges zu dir empor. Ein anderes hast du vollbracht, als du gewollt; und gottlob, dass du deiner Absicht entglitten. Die sinnlichen höllischen Mächte in dir, die du verachtest und niederzukämpfen trachtest, sprengen deine harten, grauen Tafeln der sittlichen Pflichten, wie das junge, lebenstrotzende

Stämmchen den Steinsarkophag zu durchfressen vermag, und umblühen die kalte Botschaft mit hundert Farben und Düften!

Als Künstler ist er so allerweltlich wie einer, wie Shakespeare und Michelangelo. Als Sittenlehrer bleibt er Russe, hat er seinen Standpunkt, wie Bonus sagt, unterhalb und vor unserer Kultur; er gibt gewissermassen den Kämpfern Pfeil und Bogen in die Hand, obschon das Feuergewehr erfunden ist. Aber gross bleibt er auch da, wo er weniger ist als er selbst; und klein bleiben die Anhänger seiner Lehre auch da, wo sie empfinden wollen wie er, und noch kleiner werden sie, wenn sie seine Lehre unvermittelt, ohne umwertende Phantasie, ins moderne deutsche Leben übertragen möchten. Ihnen fehlt die Reinheit seiner Seele und die Tiefe seines Herzens, die Schärfe seines Auges und der Mund, der grosse Gedanken tönt. Wer von ihnen hängt so mit seiner tausendjährigen Scholle zusammen, dass er imstande wäre, eine Szene zu schreiben oder nur auszudenken, in der sich ein paar kleine Leute über den Ursprung und die Verwerflichkeit des Bankwesens klar werden; eine Szene, die neben fünfzig ähnlichen in der „Macht der Finsternis" steht? Nein, sie hocken nägelkauend am Schreibtisch und quetschen das Zitrönchen ihrer Krähwinkel-Erfahrung und ihrer flüchtigen Tolstoi-Lektüre bis zum letzten Tropfen aus, blicken dann und wann zu des Meisters Bild in die Höhe, das ihnen Rückhalt gibt, und freuen sich dabei im stillen, dass ihre „ethische" Arbeit nicht wie seine einen groben Bauernkittel benötigt und die Hände run-

zelig und schwielig macht. Eines ihrer Bücher liegt vor mir.

Er hatte die Süssigkeit der Kunst empfunden und warf sie hin, als ihm die Erziehung der Verwahrlosten ein höheres Ziel schien. Das geschah auf russischem Boden, wohlgemerkt. Sie aber, seine Affen, überspringen seine Taten und Kämpfe, setzen westliche Kultur der östlichen gleich und bilden sich ein seinesgleichen zu sein, weil er zu ihnen herabzusteigen geruhte.

Er klagt an, wo sie schimpfen. Er hat den Prophetenmut, mit Goethe zu rechten, Wagner und Ibsen, Böcklin und Klinger Fälscher zu nennen! Seine Nachtreter aber halten sich an die Kleinen, an die Umstrittenen, die noch laue Freunde und laue Feinde haben, und hetzen gegen die Person mehr als gegen die Sache. Oder sie suchen sich schadhafte Stellen in alten künstlerischen Gebäuden aus und legen da ihre Schwefelfäden und Dynamitpatronen. Ob das Fundament gut ist, kümmert sie nicht: eine zerbrochene Fensterscheibe, durch die ihr giftiger Wind einströmen kann, wird ihnen willkommener Anlass, den vollständigen Ruin des Kunsttempels zu proklamieren.

Eine schadhafte Stelle hat nun aber jede künstlerische Schöpfung. Denn wo immer künstlerische Regungen nach Gestaltung drängen, kommen sie mit der Wirklichkeit in Konflikt. Kunst ist ja nicht schlechthin Natur, sie ist verdichtetes Leben in gereinigter Form. Ein Kunstwerk wird zwar stets mit den letzten Wurzeln der Erde verbunden sein, niemals aber unvermittelt in die Natur hineingestellt werden können. Niemand hat

den Ehrgeiz, mit dem Weltenschöpfer in einen Wettbewerb zu treten; gerade die Einsicht in die Begrenztheit menschlicher Kraft bildet ein hauptsächliches Charakteristikum des Genies, das nur vermag, eine Summe verstreut vorhandener Lebenselemente lawinengleich zusammenzuballen, nach einem bestimmten Gesichtspunkte zu ordnen und diesem Globus einen neuen Odem einzuhauchen. So ist der Künstler der Mittler zwischen der Wirklichkeit und dem Absoluten, das man Gott, Schöpfer, Idee oder wie immer benennen mag. Doch hart im Raume stossen sich die Sachen. Die Wirklichkeit stellt sich auf Schritt und Tritt lähmend in seinen Weg. Als Maler entbehrt er oft der Farben, die ihm für sein Bild vor den Augen flimmern, entbehrt er später in den Galerieen der erwünschten Beleuchtung; als Musiker der Instrumente, die Jubel und Trauer so übermächtig verkünden, wie sein inneres Ohr sie hört; dem Dichter fehlt das einzig-rechte Wort am rechten Orte; dem Bildhauer der dauerbare willfährige Stein, der hart zugleich und weich ist; dem Baumeister der ausgedehnte Platz und die auf sein grosszügiges Bauwerk abgestimmte Umgebung.

All diese Kümmernisse schrumpfen jedoch zusammen vor den Feindseligkeiten des „Objekts" in der theatralischen Kunst. Jeder, der an einer bühnlichen Aufführung mithilft: Dichter, Direktor, Regisseur, Schauspieler und Techniker, findet der Hemmungen so viele, dass eine vollendete Vorstellung nur als Zufall anzusehen ist. Abend für Abend, und mögen die sorgsamsten Proben voraufgegangen sein, wimmelt es von Unzulänglich-

keiten, und wirklich kritische Augen und Ohren kommen fast nie zu einem ungetrübten Genusse. Die Bühne selbst ist entweder zu gross oder zu klein, um die dichterische Illusion Stück für Stück aufzubauen; eine Wand, eine Seite des Schauplatzes darf nie in die Dekoration einbezogen werden, weil das Publikum davor sitzt. Und tausend Rücksichten sind auf diese unorganische Öffnung zu nehmen: der Schauspieler ist nur halb verständlich, so oft er nach hinten spricht oder sich dem Prospekte nähert; er wird unsichtbar, wenn das „Volk", wie es naturgemäss wäre, ihn im vollen Kreise umsteht. Der Dichter ist abhängig von den Fähigkeiten der einzelnen Darsteller, von ihrer Gestalt, ihrem Organ. Der Direktor hat mit der Arbeitsverteilung zu rechnen: er darf gerade seinen tüchtigsten Mitgliedern nicht in jeder Novität anstrengende Aufgaben zuweisen, wenn er sie nicht frühzeitig ermüden will. Der Regisseur muss unsägliche Mühen aufwenden, die heterogenen Elemente der Mitglieder zusammenzuschweissen. Der Schauspieler kämpft einen fortwährenden Kampf zwischen seiner Individualität und der dichterischen. Und der Beleuchter jammert meinetwegen darüber, dass wegen der Brandgefahr kein wirkliches Feuer aufflammen, dass kein natürliches Christbaumlicht flackern darf. Und so behaupte ich denn, dass ein für die Bühnenleitung hoch befähigter Mann nie und nimmer ein dramatisches Werk bis zur Aufführung geleiten könnte, wenn er zufällig ein ängstlicher und peinlicher Mensch wäre. Er stürbe eben, ehe er noch alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten recht durchgedacht hätte.

Dass aber unzähligen Unbilden zum Trotz Tag für Tag in Hunderten von Städten theatralische Aufführungen zustande kommen, das allein ist — wenn kein andres aufzufinden wäre — ein lautes Zeugnis für die Bodenständigkeit der Bühnenkunst innerhalb der Kultur. Es sammelt sich eine Fülle von Begeisterung zwischen den bemalten Leinenwänden an wie nirgends in bürgerlichen Berufen, wie kaum in einer der übrigen Künste. Dies einmal auszusprechen scheint mir an der Zeit zu sein, da sich wieder Stimmen erheben, die über die Institution des Theaters als einen stinkenden Sumpf böser Leidenschaften und törichter Eitelkeit zetern. Um einen Stützpunkt zu haben, berufen sich die Unberufenen auf Tolstoi. Wer beobachten kann, mit welchem rastlosen Eifer die elendesten Stücke in Szene gesetzt werden, darf diesen Eifer, Funken aus totem Gestein zu schlagen, nur rührend nennen; geradezu bewundernswert aber ist die arbeitsvolle Hingabe aller Theaterleute an ein bedeutendes Bühnenwerk; welcher vielstimmige Jubel klingt in eine solche Aufführung hinein!

Ich möchte die beredten Verächter unserer Kunstübung auf die Proben führen, die wir von Zeit zu Zeit im Rahmen irgend einer freien dramatischen Vereinigung abhalten, die also ausserhalb unserer gewöhnlichen Tätigkeit fallen. Da ist es die Regel, dass wir von früh acht bis gegen Mitternacht schier ununterbrochen und mit dem Aufgebote unserer ganzen leiblichen und seelischen Kraft unserem Berufe obliegen. Von 8—10 wird memoriert, von 10—3 im ständigen Theater probiert, von 3—6 in einem anderen, das der

dramatische Verein für seine Zwecke gemietet hat, 1/2 7 Uhr beginnt spätestens das Schminken und Umkleiden und um 7 Uhr die Vorstellung, die uns bis gegen 11 Uhr hinhält. So geht das wochenlang mit kleinen Veränderungen fort und wiederholt sich mehrmals während des Winters. Und was ist unsre persönliche Ausbeute? Glauben wirklich unsere unverständigen Hasser, dass wir der Eitelkeit fröhnen, wenn wir irgend eine winzige Rolle in solch einer Sondervorstellung übernehmen? Klingender Lohn wird uns aber auch nicht gezahlt! Was bleibt? Die gute Sache, sonst nichts. Es gilt der Bühne Stücke zuzuführen, die aus mannigfachen unkünstlerischen Gründen bislang unterdrückt waren. Und für diesen Zweck schlagen wir unsre Freizeit in die Schanze und schuften wie die Kulis.

Ich weiss, dass nicht alle Schauspieler so denken, wie ich's hier niederschreibe, und dass viele lieber in den Caféhäusern den Klatsch herumtragen oder auf den Strassen flanieren. Aber man soll nicht um dieser Leutchen willen gegen die Existenzberechtigung des ganzen Standes wettern, soll hübsch Für und Wider abwägen. Man vermag sogar Entschuldigungsgründe für diese bartlosen Jüngelchen anzuführen, die ihr Haar täglich brennen lassen und mit blöden Augen über die Menge wegschauen. Denn es gehört Charakter dazu, die jubelnden Bravorufe des Publikums und seine botanischen Huldigungen mit kühlem Blute aufzunehmen und einzusehen, dass eigentlich der Dichter beklatscht wird. Charaktere gab's aber zu allen Zeiten in erschreckend kleinen Pro-

zentsätzen. Geberden sich nicht die Stubenmaler mit der alleinseligmachenden Schablone in der Hand, als schüfen sie eigene Werke? Spricht nicht der Hintertreppendichter von der erzieherischen Tendenz seiner Mordgeschichten, weil er die Schurken auf dem Schafott endigen lässt? Solcher Stubenmaler und Hintertreppendichter kann unser Stand fast nicht entraten. Welche Bühne verfügt denn über die Unterstützungsgelder, um so viel vollwertige Schauspieler zu engagieren, wie das figurenreichste Stück verlangt? Mittelgut und Ausschuss wird zum notwendigen Bestandteile des Bühnenkörpers. Die wahrhaft Tüchtigen unter uns spotten aber auch jene Lächerlichkeiten nach Herzenslust aus und vergessen nie, dass sie bürgerliche Menschen sind und in ihrem Berufe Diener eines Grossen, dem sie sich willig unterordnen. Es muss eine wirklich gute Sache sein, der man mit solcher Begeisterung anhängt, der zuliebe selbstische Wünsche und persönliches Können oft unterdrückt werden.

Sehen wir die erwähnte, zwischen Frühprobe und Abendvorstellung eingekeilte Nachmittagsarbeit noch näher an! Die Nerven der Schauspieler sind da schon halb erschlafft, zum Mittagessen bleibt kaum ein Viertelstündchen übrig; ein Stückchen Brot wird hastig verschlungen, und nun geht's auf die andere Bühne, wo etwa ein Euripideisches Drama neu erstehen soll. Die Probe darf höchstens drei Stunden dauern, weil die Theaterarbeiter noch die Abendvorstellung vorzubereiten haben und weil man $^1/_2$7 Uhr in der Garderobe sein muss. In wenig Tagen aber soll auch bereits die Aufführung des alten Griechenwerkes

sein. Da heisst es haushalten. So betritt man denn die erste Probe gleich in vollständiger Beherrschung des Textes, während im allgemeinen da aus den Rollen gelesen wird. Es ist sehr schwierig, sich die Worte einzuprägen, ehe man weiss, wo man sie spricht und wie der Partner sekundiert; aber man nimmt die Schwierigkeit auf sich. Die Auftritte und Abgänge werden festgelegt, Stellungen und Gänge versucht und bestimmt, über die jeweiligen Stimmungen der Szenen Aussprachen gepflogen. Eine einzige helle Freude blitzt aus den Augen. Sie horchen aufeinander, belehren einander und lassen sich vom Spielleiter belehren. Es kränkt sie nicht, wenn sie über falsche oder unsichere Betonungen aufgeklärt werden; sie bitten um Nachhilfe, um Nennung der Fehler, damit sie selbstbewusster auftreten können. Denn unser grosses Leid ist ja, dass wir nie in der Lage sind, uns kritisierend vor unsre Arbeit stellen zu können. Wir müssen dem Regisseur vertrauen, der während der Proben das Publikum ersetzt, der also den Standpunkt einnimmt, auf den wir Sprechen, Gehen und Stehen berechnen. Welcher häusliche Fleiss obendrein in so einer schauspielerischen Leistung stecken kann, das habe ich in meinem Buche „Das Schaffen des Schauspielers" zu zeigen unternommen; ein Kinderspiel ist's nicht, die Gestalt des Hamlet mit fester Hand zu packen und sie durch die Stürme von fünf unermesslich schicksalsreichen Akten zu tragen.

Man könnte mir trotz alledem entgegnen: so viel Arbeit beweist noch nichts für die Existenzberechtigung des Theaters. Es geschieht allerwärts, dass von Narren

Gut und Blut an einen Wahn gesetzt wird. Und man hat uns entgegengehalten: seit das Theater aufgehört hat eine moralische Anstalt zu sein, ist es aus den notwendigen Kulturfaktoren geschieden.

Da ist nun vor allem richtig zu stellen, dass das Theater nie eine moralische Anstalt gewesen ist und nie darnach gestrebt hat, eine zu werden. Wenn Schiller auf ein solches Ziel der Schaubühne ausging, so verstand er einmal unter Moral nicht den stetig wechselnden Sittenkodex, der dem Theater jetzt als Norm aufgehalst werden soll, sondern die unerschütterliche Gewissensuhr, die uns über Recht und Unrecht belehrt; und zum andern war es eine seiner erhabenen Einseitigkeiten, in die ihn sein weltfremder, für alles Edle leicht entflammter Geist so gerne hineinlockte. Im übrigen ging ihm aber die Form über den Inhalt, das Ästhetische über das Ethische. „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt", sagt er gelegentlich. Und weiter: „Die wohlgemeinte Absicht, das Moralische überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmässige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künstlern einen recht hohen Rang anzuweisen, vertrieb man sie aus ihrem eigentümlichen Gebiete, um ihnen einen Beruf aufzudrängen, der ihnen ganz fremd und ganz unerträglich ist. Man glaubt, ihnen einen grossen Dienst zu erweisen, indem man ihnen anstatt des frivolen Zweckes zu ergötzen einen moralischen unterschiebt. Ist der Zweck moralisch, so fällt eben das Ver-

gnügen weg, das Spiel verwandelt sich in Ernst. Und doch ist es gerade das Spiel, wodurch die Kunst das Geschäft am besten vollführen kann. Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluss auf die Sittlichkeit haben. Aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen."

Das Theater hat eine ästhetische Mission zu erfüllen und keine ethische. Und jede Kunst hat die gleiche. Es ist merkwürdig, dass sich fast alle Künstler und ausnahmslos die Ästhetiker über dieses Thema äussern mussten. Bei Goethe lautet's in realeren Worten als vorhin: „Und so schnurrt denn durch die ganze, halbwahre Philisterleierkastenmelodie, dass die Kunst die Moralgesetze anerkennen und sich ihnen unterordnen soll. Das erste hat sie immer getan und muss sie tun — täte sie das zweite, so wäre sie verloren, und es wäre besser, man hinge ihr einen Mühlstein um den Hals und ertränkte sie, als dass man sie langsam durch das Nützlich-Flache krepieren liesse."

Man vergesse doch auch das nie und nimmer: die Kunst will Illusion erwecken; und jeder Geniessende ist sich dieser Illusion bewusst. Nur auf Momente kann er das Gefühl dafür verlieren, dass er einem Kunstwerke gegenübersteht, nur auf Momente kann er es für Wirklichkeit halten. Religion — im protestantischen Sinne wenigstens — und Moral aber sind Illusionsfeinde, sie beruhen auf einem wirklichen Fürwahrhalten, einem unerschütterlichen Glauben; die ästhetischen Gefühle beruhen auf einem Sichvorstellen, einer Mischung von

Glauben und Nichtglauben. Noch niemals sind denn auch von der Bühne aus religiöse Sekten gegründet oder politische Revolutionen veranlasst worden. Selbst Schiller hält es gegen den Schluss des Aufsatzes: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" für zweifelhaft, ob sie „auf Sitten und Aufklärung wesentlich wirke". Es ist ja alles bloss „Theater", so beurteilt spöttisch der Banause die Geschehnisse auf den Brettern; es sind Illusionen, bekennt der tiefe ernste Mensch und geniesst sie als die Blüte menschlichen Könnens.

Frühestens mit der dramatischen Literatur wird die Bühne fallen, und so, denke ich, wird sie unaustilgbar sein wie der Trieb des Menschen: in gehobener Stimmung etwas auszusprechen, was er im gemeinen Leben nicht auszusprechen wagt; oder andernteils: gern zu hören und zu sehen, was ihm das gemeine Leben versagt. Von der Seele des darstellenden Künstlers und von der des Zuschauers lässt sich die Notwendigkeit der Schaubühne ablesen. Naivste ästhetische Triebe dürsten nach Erweckung und Pflege, und wenn man diese Triebe nicht wegdisputieren und wegerziehen, solange man ihre Gemeingefährlichkeit nicht nachweisen kann, muss man auch ihre Pflanzstätte, das Theater, als einen organischen Teil der Kultur hinnehmen. Es scheint mir in der Tat das gleiche Existenzrecht zu haben wie jede andere Kunststätte, und auch neben der Wissenschaft und der Volkswirtschaft gut bestehen zu können.

Spüren wir nun genauer nach, was den künstlerisch veranlagten Menschen zur Schauspielerei und den ernsten Hörer ins Theater treibt. Beiden ist die Welt der Kon-

ventionen und ungelösten Widersprüche, die uns alle umfliesst, eine Kopf und Brust bedrückende Last, die sie gern abschütteln möchten. Dem einen hat die Natur Gaben in den Schoss gelegt, die ihn befähigen, sich und seine Mitmenschen auf Augenblicke von der Erdenschwere zu erlösen, des anderen Seele ist nur zur Empfängnis bereitet. Wie bin ich selbst zum Theater gekommen? Fand sich etwa kein anderer Beruf? War ich mit Eitelkeiten vollgepfropft? Ich glaube nicht. Aber ich las Schiller und sagte zur Sedanfeier Kriegsgedichte auf. Daran entzündete ich mich. Und dann kam ein bestimmender Augenblick: ich hielt die Abiturientenrede; und war es auch meine Absicht beim Niederschreiben gewesen, unserem Konrektor, den wir liebten, auch liebe Worte zum Abschied zu sagen, so wurde doch meine Primanerphantasie seltsam überrascht, als der alte Herr, der sonst von Rührung nichts wissen wollte, während meiner Apostrophe sich zu schneuzen begann, um dabei ungeniert ein paar Tränen abwischen zu können, und als er mir zum Schluss einen feuchten unvergessbaren Blick zuwarf. Die paar Tränen des ehrwürdigen Professors jagten mich auf die Bühne. Meine Redephrasen, so überlegte ich, waren doch ein Nichts, wenn ich daneben die Mark-Anton-Szene stellte oder den schmerzvollen Monolog Melchthals. Wie, wenn ich auch diesen grossen Empfindungen und Worten gewachsen wäre, wenn ich damit tausend Herzen erschüttern könnte! Und nun ging's ans Studium, vorläufig an die Lektüre der Klassiker, die uns auf der Schule durch langweilige Worterklärungen und trockene Aufsatzthemen recht unlieb geworden waren.

In Bälde wurde mir klar, was der schauspielerische Beruf verlangte und erlaubte. Phantasie und Gestaltungskraft musste man ihm entgegenbringen, das Vermögen, sich in die Dichterseelen und in ihre Charaktere hineinzudenken; dafür empfing man das beseligende Geschenk, sich ausleben zu dürfen. Die Schule, das matte, gesellschaftliche Leben, das Misstrauen den Lehrern und Kameraden gegenüber — was unterdrückten und erstickten sie! Man galt ja für schlecht erzogen, wenn man mal seiner Freude oder seiner Trauer nach Herzensbedürfnis Luft machte. Würgte es einen nicht Tag für Tag am Halse, der Ungerechtigkeit mancher Lehrer schweigend zusehen zu müssen. Und nun hat da Schiller seinem Karl Moor eine Anklage in den Mund gelegt: „Menschen, Menschen, falsche heuchlerische Krokodilbrut" und in diesem Tone weiter, bis „das Gesetz unter die Füsse gerollt" ist. — Herrgott, das war die Erlösung! Ich fühlte, dass Leidenschaften in mir tobten, die noch nie ans Licht getreten waren; und nicht nur böse konnten es sein, denn meine Augen strahlten helle, als sähen sie das Paradies vor sich. Betrogen kam ich mir vor und wollte den Betrug rächen.

Diese aufrührerische Seite meiner eigenen Berufung zur Schauspielerei hat aber auch ihr mildes Gegenbild. Es kam zugleich eine schöne Ruhe über mich. Die Stücke, die ich las, zeigten mir je einen runden Lebens- und Weltausschnitt. Da war die Harmonie, die ich links und rechts an meinem Erdenwege vergeblich gesucht hatte.

Denn was wir ausserhalb der Kunst sehen, ist ein

Chaos von Kleinheiten. Die Aufgabe unsrer heutigen Schule besteht darin, unserm Gedächtnisse recht viele solcher Kleinheiten einzuprägen. Die Wissenschaften bezwecken oder erreichen dasselbe. Die Philosophie hat wohl den guten Willen, ein Band herzustellen, zwingt aber, soweit sie zünftig ist, unsre Vernunft fort und fort zur Annahme von Hypothesen, denen etwas in uns gern widerspricht. Ausser dem Lehrer, der die Hypothese aufstellt, ist selten jemand von ihrer Naturnotwendigkeit und Unumstösslichkeit aus Herzensgrunde überzeugt. Um das Examen zu bestehen, tun wir ihm zwar den Gefallen, seine Ansicht als die einzig richtige anzuerkennen, tief innen hebt jedoch ein Skeptizismus an, der sich schliesslich vor jedem definitiven Urteile scheut, weil er weiss, dass jedes unbewiesen bleiben muss.

Das ist der Zeit Erfüllung, da findet das Evangelium der Kunst wohl gelockerten Boden. Sie verhüllt „das wogende Gedränge, das wider Willen uns zum Strudel zieht", und führet uns „zur stillen Himmelsenge". Sie sieht nur das Wesentliche, Ewige in den Dingen, ihr offenbaren sich die tiefen Geheimnisse, die das tägliche Leben zudeckt mit Zufälligkeiten. Sie streift dem Menschen die Maske vom Gesicht, die er bewusst oder unbewusst wie eine untilgbare Kruste trägt. Sie auch legt die feinen Fäden bloss, die Menschen in Lieben und Hassen miteinander verbinden. Und Beziehungen stellt sie her zwischen Mensch und Ding, die unser Alltagsauge nicht wahr haben will, zwischen den Herzensleidenschaften und den aufgewühlten Gewalten der umgebenden Natur; Sommer und Sonne ruft sie auf, um

das Glück der Liebenden zu erhöhen, und die Finsternis muss der Falschheit Diener sein. Wir erkennen fühlend die Einheit in der Vielheit und segnen den Künstler, der Gesetze und Akkorde aufzeigt, wo wir Anarchieen und Dissonanzen wahrnahmen.

Solcherlei verheisst uns die Kunst, und das treibt uns zu ihr, ob wir nun Ausübende oder Geniessende werden. Ursprünglich strebt jeder, der nach ästhetischer Erlösung schmachtet, ein Ausübender zu sein. In der Malerei und Bildhauerei tritt dann die Scheidung ziemlich frühe ein; ihnen kann sich nur zuwenden, wer — allen Mitmenschen sichtbar — zeichnerisches, plastisches Talent bekundet. Auch für Musik und Literatur lässt sich unschwer von vornherein die Begabung erkennen. Die Kunst der Bühne aber entbehrt jedes sicheren Masstabes. Nirgends treten denn auch die Irrtümer so scharenweis auf wie hier. Ein Jahrzehnt muss oft vergehen, ehe der Schauspieler zu den Aufgaben heranreift, die ihm doch gleich am ersten Tage seines ersten Engagements gestellt werden. Ein „Heldenvater" beginnt seine Laufbahn vielleicht mit der Rolle des „Lear", die ihm nach dreissig Jahren erst gelingt. Ist er nun talentlos, weil er sie im militärpflichtigen Alter schlecht spielt? Und andrerseits: ein schüchternes, hübsches blondes Kerlchen gefällt bei seinem Debut als Bellmaus über die Massen, aber noch nach dreissig Jahren drückt er allen seinen Rollen den Stempel „Bellmaus" auf. Ist da von Künstlerschaft die Rede?

Die Ausdrucksmittel des einzelnen brauchen gewiss nicht Hunderten von Charakteren gewachsen zu sein,

aber seine Phantasie muss ihnen doch innerlich beikommen können. Er wird nie ein tüchtiges Glied des Ganzen werden, wenn er nur seine Rolle empfindet, nur auf sie achtet; und er vermag nur dann seinen Partnern in die Hände zu spielen, wenn er ebenso deutlich in ihren Charakteren zu lesen versteht wie in dem seinigen.

Unsere Kunstmittel sind weniger einheitlich als andere. Wir müssen eigentlich, so vermessen es auch klingt, Maler, Bildhauer, Dichter und Musiker in einer Person sein, und wenn wir schon ihrer Technik entraten können, ein Teilchen ihrer besonderen Augenkraft, ihres Gehörs besitzen. Einer, der die psychische Verfassung Lears richtig nachfühlt, braucht noch nicht den Sinn für die künstlerische Anordnung und Behandlung des Kostüms zu haben, für die grosse Geste, die hier naturgemäss ist, für die dichterische Bedeutung der einzelnen Redeteile und ihre dem Musikalischen Rechnung tragende Wiedergabe.

Unsere im Feuer der Moral gehärteten Ankläger freilich, die eine so scharfe Lauge über das Theater ausgiessen, weil es sich mehr mit ästhetisch wirksamen Kontrasten und Konflikten als mit sozialer Gleichmacherei abgibt, sie werden in meinen Ausführungen immer noch eine vanitas vanitatum erblicken. Sie rücken an mit den Millionen der Enterbten und überstimmen die hundert Persönlichkeiten, die es wagen, sich in der dramatischen Kunst auszuleben. Aber auch wir haben ja Millionen hinter uns: da unten im Zuschauerraume sitzen sie und haben sie gesessen und des Glückes voll zum Podium

hinaufgelauscht. Mag man unser Treiben als Befriedigung selbstsüchtiger Triebe auslegen (im tiefsten Sinne ist es so etwas), den aufhorchenden Menschen im Parkett und auf den Galerieen darf man nicht ohne weiteres Eitelkeit und Verblendung aufschwärzen, wenn sie ihr kleines Dasein an der Illusion grosser Schicksale aufrichten wollen. Ist das Streben in die Weite und Höhe, dem im wirklichen Lebenskampfe kein Genügen wird, nicht das Zeichen reiner, bildungsfähiger Herzen? Wer sich freilich von einem Shakespeareschen Drama nicht erschüttern lässt, soll das Theater meiden. Aus der Seele der Empfänglichen heraus aber sei es gesagt, dass nur die bühnliche Aufführung einem dramatischen Werke Gerechtigkeit verschaffen kann. Man gebe einem mittelbegabten Menschen den „Hamlet" in die Hand und beobachte, mit welcher unsäglichen Mühe er sich in die Situationen, Gedanken und Empfindungen hineinliest, ohne doch schliesslich klare Vorstellungen davonzutragen. Und einen ähnlich Veranlagten setze man ins Theater — für alle Zeiten bleibt der sinnliche Eindruck in ihm lebendig! Es wäre nur zu verwundern, wenn's anders wäre. Die vielfältige Arbeit der zahlreichen Mitwirkenden: beim häuslichen Studium und auf den Proben, von deren Inhalt und Dauer der Laie keinen Begriff hat; das langwierige Hin und Her der Stellungen und Gruppierungen, das Abwägen der Pausen, der Tonstärken, das möglichst klare Herausholen der letzten dichterischen Absichten — wir quälen uns wahrlich im Schweisse unseres Angesichts und machen uns keine Faxen vor!

Was unzählige Geschichtsstunden nicht einzuprägen vermochten, im Spiel der Bühne wird es herrlich klar. Wenn Wallensteins Gestalt so greifbar vor aller Welt steht, so ist sie auf ästhetischem Wege gewonnen worden. Um Spinozas Gedanken wiederzugeben, werden ganze Universitätssemester bemüht — der liebende Faust vollbringt die Tat in wenigen warmen Zeilen. Das aber sind nur die Dessertgeschenke des Theaters, die uns hinterrücks in die Tasche gesteckt werden, denn geschichtliche und philosophische Belehrungen stehen nicht als nacktes Pensum in seinem Stundenplan. Es will weit mehr geben: Die ganze Welt soll auf dem bretternen Gerüste daherschreiten, in künstlerischer Umbildung, als Illusion. Das goldene Zeitalter märchenhafter Menschen führt sie herauf, und in die fernste Zukunft dürfen wir prophetische Blicke tun. Cäsars, des Weltumspanners, Macht zeigt sich erhaben im farbenreichen Bilde, und eines armen Webers kindisches Jauchzen über ein Stückchen Hundebraten trifft unser Ohr mit Peitschenhieben. Wo die Engherzigkeit der Gesellschaft einen schuldlosen Menschen grausam martert und verjagt, da zieht ihn das Herz des Zuschauers tröstend an die Brust; wen der weltliche Richter nach dem Buchstaben des Gesetzes richtet, den spricht das mitfühlende Auditorium frei. Aus dem Munde begnadeter Menschen, der Aeschylos, Sophokles, Shakespeare und Goethe rauscht der gewaltige Atem der Lebensflut auf die Menge hernieder; nicht in unpersönlichen lehrhaften Worten, sondern in aufrechten Gestalten und ihren Schicksalen; und mit so energischer Hand greift der Dichter in die unruhigen

Wogen, dass sie stille zu werden scheinen vor der Macht seines Genius. Sein Blick scheidet die Tiefe von der Oberfläche, Kern und Schale, Licht und Finsternis, und in rätselloser klarer Schöne löst sich endlich, eine Aphrodite, sein Werk vom Boden der Wirklichkeit los und steigt in die Höhen der Wahrheit.

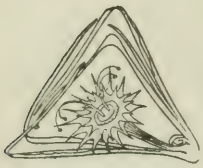
Solche Wunder wirkt der dramatische Dichter, und die Bühne ist sein Tempel. An ihrem Altar stellt er seine Schätze auf. Sie vereint alle Künste in einer Wirkung. Da haben wir Gestalt und Farbe, abgetönte Sprache und bedeutsame Bewegung, wir sehen die Handlung in erschütternder Realität vor uns! Wem kommen noch Zweifel über die Wahrhaftigkeit der Schilderung, wenn uns die Darstellung fortreisst? Wen durchzuckt es bei einem Tone, einer Geste des Darstellers bisweilen nicht wie eine Offenbarung, das Dunkel blitzartig erleuchtend, prägnanter als das kürzeste, besser erklärend als das umständlichste Buchurteil! Nur mühselig hilft die Phantasie dem Leser, sich Charaktere und Schauplätze lebendig vorzustellen und für die Dauer eines Aktes, des ganzen Stückes festzuhalten; das Auge kann im Buche so schnell nicht weiter blicken, wie der Dichter möchte, es haftet noch am Buchstaben, wo es schon Ausdruck der Seele sein soll, es liest mechanisch, wo es schon weinen soll. Die Aufführung allein kann die Mängel beseitigen; sie lässt Wichtiges nicht verschwimmen und Unwichtiges nicht laut werden. Und wenn der Leser kaum mehr als eine oder zwei Personen im Brennpunkte seines inneren Auges festhalten kann, so tut die gut geleitete Bühne für den Zuschauer das

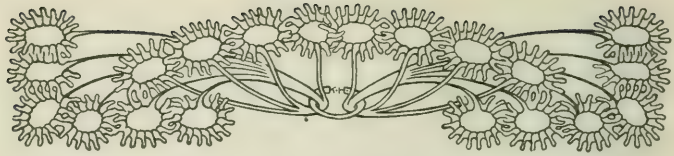
Wunder, zehn und zwanzig Charaktere gleichzeitig und in voller Bewegung zu zeigen.

Mit schmerzlichem Stolze darf ich sagen, dass ich die Unzulänglichkeiten der Bühne genauer kenne als die Kritiker, gegen die ich mich wende. Ich habe des Öftern über Theatermängel zu Gericht gesessen und, ich denke, unbefangen geurteilt. Es hat wohl Zeiten gegeben, da mehr kundige Hände an unserm Steuer waren als heute, aber Talente lassen sich der Natur auch nicht abzwingen. Zudem leben wir in einem Übergangsstadium, überall klafft der Spalt zwischen Altem und Neuem. Das Virtuosentum ist noch nicht zu Grabe getragen, und das Zusammenspiel lebt schon eine Weile. Es werden zwei Sprachen beim Theater gesprochen, die der beste Wille nicht zu verschmelzen vermag. Und doch wollen die beiden Abend für Abend als Einheit erscheinen. Jede gibt ein wenig nach, keine genug; ein Kauderwelsch entsteht. Der eine bemüht sich, das Interesse des Publikums durch absonderliche Nuancen und Eigenmächtigkeiten auf seine schauspielerische Persönlichkeit zu lenken; der andre fühlt sich als bescheidener Diener des Kunstwerks und tut keinen Schritt, keinen Blick, keinen Schrei, der vom Dichter weg- und zum Darsteller hinlocken könnte.

Nun frage ich aber, welcher Beruf, welche Kunstübung spürt nicht an Haupt und Gliedern solchen Zwist? Und wenn schliesslich mehr schlechte als gute Stücke aufgeführt werden, so liegt das nicht im Wesen der Bühne begründet und nicht in der Seichtheit unseres Charakters, sondern in dem Mangel an ästhetischer Kul-

tur bei den Zuschauern. Man glaube aufs Wort, dass wir uns glücklicher fühlen, den Hamlet mit dem Aufgebot aller seelischen Kräfte zu spielen, als irgend eine rührduselige oder verlogen-komische Jammerfigur, der wir nur mit äusserlichen Mitteln zu Leibe können.





Zur Entwicklung der Kulisse.

Bühne, Szenerie, Umwelt, Dekoration, Bühneneinrichtung: all das scheint mir nicht so eindeutig wie „Kulisse" — eine pars pro toto — die seltsame Welt zu bezeichnen, von deren Geschichte ich reden will. „Bühne" begreift das ganze Theaterwesen in sich, Gebäude, Stück und Schauspielkunst; „Szenerie" wenden wir ebenso häufig auf die wirkliche Landschaft an wie auf die leinene des Theaters, „Umwelt" weist auf das wirkliche Milieu, von „Dekorationen" reden wir bei jeder Auszierung, und die „Bühneneinrichtung" eines Stückes ist in der Regel nichts weiter denn eine gebrauchsfertige Textbearbeitung. „Kulisse" aber hat sich, auch wenn sie als Symbol auftritt, den rein theatralischen Charakter bewahrt, und ich verstehe im folgenden nicht allein die schiebbaren Seitenwandteile darunter, sondern alles Leblose auf der Bühne, was Täuschungswerte besitzt.

Die Kulisse zeigt in ihrer Entwicklung die Tendenz, sich schärfer und schärfer vom Parkett, d. h. dem Zuschauerraume abzugrenzen, sich von ihm zurückzuziehen, sich selbständig zu machen.

Thespis' Vorgänger stellten sich mit ihren Leuten — nicht viel anders als heute die Ausrufer auf den Jahr-

märkten — in der Mitte eines Hörerkreises auf und hielten von ihrem schifförmigen Karren herab, der den Fundus barg, in der Maske eines Gottes oder eines Helden die Ansprachen, denen ihre Choreuten antworteten. Auch Thespis selbst war noch sein einziger Solist, aber er vereinigte schon in seiner Hand mehrere Rollen, wie wir es heute noch auf kleinen Bühnen sehen. Er verschwand also während des choralen Teiles der Dichtung in seinem ambulanten Hause und stellte sich nach einiger Zeit, wenn er vorher vielleicht den Dionysos verkörpert hatte, als Lykurgos oder Pentheus vor. — Sein Standort, die Orchestra, zeigte im grossen Dionysostheater die Form eines v o l l e n Kreises.

Als dann Aeschylos den kühnen Schritt vorwärts tat, einen zweiten Schauspieler einzuführen, machte er auch beide in der Bewegung freier. Er bannte sie nicht mehr an den Wagen und, als dieser aus der Orchestra verschwand, auch nicht an die bretterne Erhöhung (Thymele), sondern sie nahmen von dem ganzen Bühnenkreise Besitz. Freilich hielten sie sich nach Möglichkeit vom Chore abgesondert und überragten ihre Umgebung äusserlich durch angeschnallte Kothurne. Aus dem Karren wurde das Zelt, das die Truppe q u e r v o r dem Zuschauerraum aufschlug, der dadurch etwa ein Viertel seiner Kreisform einbüsste. Hinter der Wand des Zeltes (Skene) kleidete man sich an und um; dort waren auch die notwendigen Requisiten und Versatzstücke aufgestapelt, die auf ihr Stichwort herausgetragen oder -gerollt wurden. Hatte die Illusion in dem Karren gewissermassen den Wohnplatz des Gottes gesehen und hatte

man ihn später durch die Thymele, eine Art von Altar mitten in der Orchestra, symbolisiert, so bekam noch unter Aeschylos auch die vorgelagerte Kostümbude eine zweite Bedeutung. Man malte auf ihre allgemein sichtbare Vorderseite eine Palastfassade, um den Handlungsort des Stückes zu verdeutlichen und die Täuschung zu verstärken. Der Gedanke konnte nun nicht mehr ferne liegen, die tatenreichen Vorgänge zwischen den Einzelsprechern von den reflektierenden Reden des Chores ganz loszulösen: man hob eben das Zelt auf ein Holzgerüst und schob es auf diesem ausserdem weiter zurück, sodass ein erhöhter Sprechvorplatz (Proskenion) geschaffen wurde. Die Orchestra blieb zu ebener Erde, die Podiumbühne entstand. Allerdings blieb sie durch feste oder veränderliche Treppen mit dem unteren Tanzplatze verbunden, sodass der Chor bald hier, bald dort sein konnte. Wir haben heute nur noch ein immaterielles Zusammengehen von Skene und Orchestra beibehalten: in der Oper. Während unserer Proben wird aber noch immer eine Brücke zwischen beiden geschlagen, die der Regisseur benützt, um sich schnell mit den Schauspielern verständigen zu können.

Die zum Hause umgeschminkte Zeltwand verlangte eine peinliche Einhaltung der Einheit des Ortes, wenn die Illusionswilligkeit des Publikums nicht auf gar zu harte Proben gestellt werden sollte. Ein Dekorations-, d. h. Hintergrundswechsel war vorläufig unmöglich. Alles musste sich im Freien abspielen. Nun nahm man ja die eine Malerei nach dem Willen der Dichter hin

als die Villa des Dikaiopolis und auch als das Stadthaus des Euripides, als den Tempel des Herakles und auch als den unterirdischen Palast des Pluton; aber Felsen, Wald und Meer oder Zimmerwände hätte man nicht darin gesehen. — Um diese Schwierigkeit ein wenig zu mindern, erfand oder verwendete Aeschylos einen Wagen (Ekkyklema). So gelang es ihm, der sich nicht ängstlich an alle Einheiten binden mochte, die Zuschauer auch einmal ins Innere eines Hauses blicken zu lassen. Hinter dem Prospekt wurde auf diesem rollbaren Podium das lebende Zimmerbild — ohne Wand — gestellt und aufs Stichwort aus der geöffneten Zeltwand hinausgeschoben. Und alles Volk schauderte dann, wenn die Leiche Agamemnons neben dem Badezuber erschien, mit der ermordeten Kassandra und der blutbespritzten Klytämnestra zu schrecklicher Dreiheit vereint; oder in den „Grabesspenderinnen" lag da das schändliche Ehepaar zu Tode getroffen und Orest stand davor, der seine Tat bekannte und sich im Anschauen seiner Opfer den Erinnyen verfallen fühlte.

Das Zelt wurde mit der Zeit stabiler, ein Holzbau; schliesslich bekam es feste Mauern wie ein wirklicher Königspalast, der aus zwei Stockwerken bestand. Auf dem platten Dache spähte der Wächter aus, rief man die Himmlischen an; für die persönlich erscheinenden Götter errichtete man ein noch höheres Gerüst, von dem aus sie die Wirren lösten, wenn sie nicht durch Flugmaschinen auf den Sprechplatz herabgetragen wurden. Meist führten drei Türen aus dem Palaste auf das Proszenium, die mittle blieb dem König überlassen oder

dem ersten Schauspieler, die beiden anderen dem zweiten und dritten, der inzwischen dem Theaterkörper einverleibt worden war.

Die Orchestra behielt ihr neutrales Aussehen, auch als man anfing, für jedes Stück, wohl gar für einzelne Akte besondere Prospekte zu malen und diese vor dem Königspalast aufzustellen. Aeschylos weiss davon noch nichts, aber einige Werke aus den letzten zwei Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. verlangen deutlich andere Dekorationen als den stereotypen Palast: so die „Vögel" und der sophokleische „Philoktet" (Fels und Höhle), Euripides' „Andromeda" (Fels und Meer), die Umarbeitung des „Prometheus" (Felswand), „Oedipus auf Kolonos" (Hain), „Lysistrate" (Aufgang zur Akropolis).

Auch die Hausdekoration wurde individuell: die Einleitung des „Jon" beansprucht die Ostfront des delphischen Apollotempels als Hintergrund. Diese Verfeinerung der Bühnenbilder hat zu der — allerdings noch unbewiesenen — Annahme geführt, dass um dieselbe Zeit auch der Hauptvorhang erfunden worden sei. So seltsam es klingt, so einleuchtend ist es doch: das kunstverwöhnte Publikum im Hellas des fünften vorchristlichen Säkulums besass nicht die grobe Naivität der Londoner in Shakespeares Tagen, die sich mit der schriftlichen Wegweiserankündigung eines Schauplatzes begnügten. Seine weihevolle Stimmung wäre im tiefsten verletzt worden, wenn Theaterarbeiter vor seinen Augen einen Leinwand-Felsen herbeigeschleppt hätten, wenn an diesem der Darsteller der Andromeda hinaufgeklettert

und hier festgebunden worden wäre, um gleich darauf der Menge, die alledem beigewohnt, mit lauter Stimme seine langwierigen Leiden zu klagen.

Bis jetzt war das Proszenium nach rechts und links hin offen gewesen, nun grenzte man es ab. Der Palast vergrösserte sich durch zwei Seitenflügel (Paraskenien), die rechtwinklig zur Hinterwand auf die Zuschauer zuliefen. Sie dienten dem Chor, bevor er sich nach der Orchestra bewegte, zum Aufenthalt und beherbergten die immer mehr anwachsenden Apparate und ihre Bedienung. Später führten auch von hier aus Türen auf den Sprechplatz, und zwar liess man die aus der Stadt Kommenden von rechts, die Fremden von links erscheinen.

Auch durch Seitenkulissen (Periakten) suchte man die Täuschung zu erhöhen. Das waren zwei dreiseitige Prismengerüste aus Holz, von der Höhe des Palastes, die mit der Achse im Boden der Bühne hafteten und um die Achse drehbar waren. Die eine stand links von der linken, die andere rechts von der rechten Tür des Hintergrundes; sie deuteten, weil ihre drei Seiten mit verschieden bemalter Leinwand beklebt waren, je nach der Umdrehung den Zuschauern drei verschiedene Dekorationen an.

Ich kann nicht unerwähnt lassen, dass ein Forscher (Bethe), der den Vorhang warm verteidigt, sogar eine Art von Schnürboden für das altgriechische Theater annimmt. Man hätte darnach die beiden Seitenflügel oben miteinander verbunden, diese Brücke planenartig verkleidet und so die Göttermaschinen und ihre Handhabung den Augen des Publikums entzogen.

Da es überdies Versenkungen gab und Blitz und Donner nachgeahmt wurden, so mangelte dem Festspielhause der Hellenen fast nichts von dem, was dem modernen Bühnenraume eigentümlich ist. Beleuchtung brauchte man nicht, da man am hellen Tage und unter freiem Himmel zusammenkam.

Die Römer übernahmen auch das Theater von den Griechen, nur hielten sie in ihrem nüchternen Sinne den griechischen Chor für überlebt, die Orchestra für überflüssig. Sie stellten Zuschauerschemel für Senatoren und Gesandte dorthin, wo in Attika die Erinnyen „besinnungsraubend, herzbetörend" ihren Gesang erhoben hatten, der die Gemüter der Andächtigen fast tiefer bewegte als die Einzelklage Orests. In Italien fehlte der Bühne die Tradition, die an die Götter anknüpfte. So fielen die Masken weg, so ward Platz für den Hanswurst. Der Dreiviertelkreis des griechischen Amphitheaters schnurrte auf einen Halbkreis zusammen: es galt ja nicht mehr die Orchestra zu überschauen, sondern einzig die breite quervorgelagerte Bühne. Der Vorhang ist hier durchaus verbürgt; er versank bei Beginn des Stückes in einer Bodenritze. — Wurde bei den Griechen die Innenszene des Palastes etwas gewaltsam vor die Zuschauer gebracht, indem man ein lebendes Bild aus dem Zimmer auf die Strasse rollte, so hat Plautus den Schritt vorwärts getan, einen Erker in die Hinterwand zu schneiden, wo sich ganz glaubwürdig ein häuslicher Dialog abwickeln konnte. Hier spukt Shakespeares Bühne. Schliesslich ist von den Römern das erste Zeltdach über ein Theater gespannt

worden, um das Publikum vor Regen und Sonne zu schützen.

Durch die Aufrichtung des Bühnenpodiums, das noch den Besuchern der fernsten Plätze ermöglichte, die Schauspieler in erträglicher Verkürzung zu sehen, durch die Aufhebung der Orchestra und durch den Vorhang war die vollständige Scheidung zwischen Kulisse und Parkett herbeigeführt. Am Theater des Westens in Berlin kann man heute noch eine kleine Verschärfung dieser Tendenz beobachten: da ist schon von der Strasse aus sichtbar eine Wand zwischen Bühne und Zuschauerraum gezogen, die zwei Baustile trennt. Griechen und Römer liessen uns nur übrig, ihre stark stilisierte Dekoration durch eine naturalistische zu verdrängen, deren umfänglicher Aufbau und Abbau dann durch sinnreiche Erfindungen beschleunigt werden musste. So haben wir landschaftliche und häusliche Bilder von feinsten intimen Reizen geschaffen, die schon vor der gesprochenen Rede sichere Stimmung verbreiten. Auch der Reichtum der Bühnenbeleuchtungen ist unser Eigentum, er konnte erst an der Hand des elektrischen Stromes aufkommen.

Die Theatergeschichte freilich hat es sich recht sauer werden lassen, ehe sie die griechisch-römische Kulisse wiederfand. Die Völkerwanderung vernichtete alle Keime und Blüten jeglicher Kunst. Die Kultur zog wieder Kinderschuhe an und lernte nur langsam aufs neue das Gehen. Der Gottesdienst wurde endlich wie in Hellas der Ausgangspunkt für heilige und profane Künstlerwege. — Freilich schuf das Christentum keine Dionysien; nicht unter dem offenen Himmel stiegen die fröh-

lichen Götter zu den Menschen herab, sondern in der Dumpfheit der Kirchen vereinigten sich asketische Geistliche zu einer weltfremden, weltverachtenden Karfreitags- und Auferstehungsfeier, deren Anschaulichkeit stark unter dem Verbote litt, Jesus Christus je leiblich oder im Bilde erscheinen zu lassen. Der Altarraum wird dabei nicht sonderlich bühnengemäss verändert worden sein, die „Kulisse" war etwa ein leeres Holzkreuz, das durch die Kirche getragen wurde. Mehr geschah schon für die Weihnachtsfeier, bei der man die Geburt des Herrn durch eine Krippe, durch Maria und Joseph, die Engel und die Hirten darstellte. Für die Dreikönigs- oder Herodes- und die Prophetenspiele, die im zehnten Jahrhundert aufkamen, wurde nicht mehr die Bibel sklavisch abgeschrieben, sondern manch Körnlein neuschaffender Phantasie eingeschmuggelt; von dieser Freiheit mögen wohl auch Dekorationen und Requisiten etwas abgekriegt haben. Seitdem es dann gestattet war, die Gestalt des Heilands einzubeziehen, machten sich die kirchlichen Spiele vom Ritus und vom Gotteshause los, ja, setzten sogar an die Stelle der lateinischen die kräftige Landessprache. Die Laien bemächtigten sich der Sprechrollen, dem ernsten Osterspiele wurden burleske Wettlauf- und Krämerszenen eingefügt, schliesslich, im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, bildeten sich die Passionsspiele heraus, die noch in die moderne Zeit hereinragen. Sie fanden auf grossen öffentlichen Plätzen statt.

Da man die ganze Leidensgeschichte darstellen wollte, da man sogar alle wichtigen Etappen vom ersten Sündenfall bis zu Christi Erlösungstod durchlief, so be-

durfte man zahlreicher Kulissenbilder. Entweder baute man ein Gerüste mit drei Stockwerken auf und spielte die höllischen Vorgänge unten, die irdischen allesamt in der Mitte, die himmlischen oben (Otto Devrient versuchte diese Anordnung in seiner Faustbearbeitung neu zu beleben) oder man füllte den Marktplatz mit primitiven Versatzstücken an, die Örtlichkeiten bezeichneten. Ein Baum, um den herum Pflöcke eingeschlagen waren, verdeutlichte das Paradies; auf einem würfelförmigen Podest, zu dem ein paar Stufen hinaufführten, opferten Kain und Abel; nicht weit davon stand ein zweites, das Abraham mit Isaak bestieg, die eherne Schlange war da, das goldene Kalb, der Wasserfels des Moses, mitten über den Marktplatz „floss" der Jordan. Aus dem neuen Testament nahm man das „Weihnachtshüttelein" herüber, die Synagoge, Magdalenens Garten und den Tempel. In der einen Ecke des Platzes gähnte der Höllenrachen, während gegenüber die ganze Schmalseite das Himmelsgerüst trug, das sich beispielsweise in Luzern eng an das Gasthaus zur Sonne anlegte. Die Sprecher flankierten diese offenherzige Bühne, die den Zuschauern der umliegenden Fenster und Balkone alle Geheimnisse mit einem Blicke enthüllte. Im Fliegen der Engel und Abfahren des Teufels soll die damalige Technik schon recht Hübsches geleistet haben. Bei den Kollektivmysterien am Fronleichnamsfeste hielt man aber da und dort auch einen beschränkten Raum fest: für jede Szene fuhr ein Karren auf, der das nötige Gerüst beibrachte und der später, wenn der Schauplatz wechselte, dem nächsten Karren Platz machte.

Hatte man erst die Spiele aus der Kirche ins Freie verlegt, um sie laienhafter und fröhlicher zu gestalten, so kehrte man später in geschlossene Räume zurück; aber nicht wieder in die Gotteshäuser, sondern in die Schulen und endlich in ganz weltliche Gebäude. Der Inhalt passte sich dieser Ortsänderung an, die profane Bühnenkunst bildete sich aus.

An den Namen Shakespeares knüpft sich dieser Fortschritt zumeist. Den Hauptvorhang kannte er nicht und mag er nicht gar zu schmerzlich entbehrt haben. Das gesprochene Wort war ihm die Hauptsache, und so begnügte er sich mit Teppich-Draperieen, die bei ernsten Stücken schwarz waren. Genau 200 Jahre vor der Gründung des Wiener Nationaltheaters, anno 1576 entstand in London das Blackfriars Theater, wo sich Shakespeare seine Sporen verdienen sollte. Binnen kurzem traten sieben andere solcher polygonen oder runden Gebäude hinzu, die fleissig besucht wurden, obwohl die Londoner dazu aus ihrer Stadt heraus und über die Themse mussten. Eine Zeichnung vom Jahre 1596, die das Innere des Schwantheaters darstellt, zeigt ein ungedecktes prismatisches Haus, das auf Tagesvorstellungen schliessen lässt. Doch gab es auch bedachte, die sich der Kerzenbeleuchtung bedienten.

Die Szenerie selbst kannte weder gemalten Prospekt noch Seitenwand; sie hatte eine festgefügte und unveränderliche Architektur: zwei Säulen an der Seite, ein paar Türen und ein Logenstockwerk. Die Darsteller agierten auf einem erhöhten Bretterboden, der sich weit

in das Parterre des Zuschauerraums hineinschob. Wie im alten Griechenland sass das Publikum nicht nur vor der Szene, sondern auch seitlich zu ihr, ein Teil vermochte wohl auch nur die Rücken der Schauspieler zu sehen. Auf dem Podium selbst nahmen hin und wieder bevorzugte Gönner der Kunst Platz.

Ludwig Tieck hat die etwas vollkommenere Bühne des Globe-Theaters, dessen Direktor später Shakespeare wurde, recht anschaulich rekonstruiert und dabei die Fechtszene aus „Hamlet" zum Vorwurf genommen. Man blickt auf das stark verkürzt gezeichnete Podium, vor dem eine Reihe aufmerksamer barett-geschmückter Zuschauerköpfe sichtbar ist. Oben, in der Mitte, ringt Laertes mit dem Tode, Osrick beugt sich zu ihm nieder, Hamlet durchsticht den Mörder-König, der neben der vergifteten Gertrude in einem Erker der Hinterwand sitzt; (dieser Erker war durch einen Teppich verschliessbar und ermöglichte einen zweiten Bühnenschauplatz, den man herrichtete, während vorn gespielt wurde) ein Hofmann schreit Mordio, Horatio ist im Begriffe, auf des Freundes Wunsch die Türen schliessen zu lassen. Rechts und links von dem Erker führen zwei Ausschnitte hinter die Bühne, sie sind durch Portièren verhängt und lassen durch schmale Öffnungen je eine ansteigende Treppe erkennen, auf denen nachher wohl Fortinbras und sein Gefolge erscheinen werden. Im ersten Stockwerk, über dem Erker, sind einige, in diesem Akte unbenützte Logen, die ein für allemal der Verwendung im Schauspiel reserviert blieben; darüber wiederum sitzen die Musiker, die im

dritten Akte die Komödienszene mit Flötenspiel eingeleitet haben. Von einer der Logen im ersten Stockwerk, die im „Hamlet" leer stehen, hat Julia nach Romeo ausgeschaut, Brabantio mit Jago und Rodrigo gesprochen. Zu beiden Seiten dieser „mimorum aedes", wie der gebildete Zeichner des Schwantheaters dies Bühnenzubehör nennt, sitzen in beiden Stockwerken und zu ebener Erde die Zuschauer. Sprang der Dichter mit den Örtlichkeiten gar zu frei um, so hielt er es wohl für angebracht, den Länderwechsel durch nüchterne Tafeln mit Aufschriften bekannt zu geben.

Die Bühne selbst änderte ihr Aussehen nicht: gleich friedlich sah die Portière drein, ob sie nun Falstaffs Kneipe oder das Schlachtfeld von Shrewsbury umgrenzte. Es ist eine Inventaraufstellung aus dem Jahre 1598 erhalten, die uns von dem Fundus eines Theaters Drolliges erzählt:

„Item: ein Felsen, ein Gefängnis, ein Höllenrachen, ein Grab Didos.

Item: acht Lanzen, eine Treppe für Phaëton, um in den Himmel zu steigen.

Item: zwei Biskuitkuchen und die Stadt Rom.

Item: ein goldenes Vliess, zwei Galgen, ein Lorbeerbaum.

Item: ein hölzerner Himmel, dem alten Mohammed sein Kopf.

Item: des Cerberus drei Köpfe, ein Drache in Faustus, ein Löwe, zwei Löwenköpfe, ein grosses Pferd mit seinen Beinen.

Item: ein Paar rote Handschuhe, eine päpstliche

Mitra, drei Kaiserkronen, ein Gestell, um im „Schwarzen Johann" zu köpfen.

Item: ein Kessel für den Juden.

Item: vier Röcke für Herodes, ein grüner Mantel für Marianne, ein Leibchen für Eva, ein Anzug für den Geist und drei Hüte für die spanischen Dons."

Noch in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts wurden nur bei höfischen Aufführungen ausnahmsweise gemalte Prospekte verwendet.

Zu festen Schauspielhäusern in der Art der englischen brachte es Deutschland lange nicht. Aber Anregungen kamen doch zu uns von jenseits des Kanals. Vor allem bildete sich nun ein Stand der Berufsschauspieler. Herzog Julius von Braunschweig richtete ein eigenes Theater ein und dichtete fleissig dafür; er sowohl wie Hans Sachs und Jakob Ayrer, der seine Stücke eingestandenermassen in der „neuen englischen Manier" schrieb, haben sich auch hinsichtlich der Kulisse sklavisch an das Vorbild angelehnt. Der Vorhang fehlte noch immer; an den Aktschlüssen hiess es: „Gehen wir" oder „Tragt die Leiche fort", um die Bühne frei zu machen.

Die Komödianten schlugen ihr wackeliges Gerüst im „steinernen Saale" des Dresdener Schlosses auf, in den Fecht- und Ballhäusern, wo sich sonst Kunstreiter produzierten oder mit dem Balle gespielt wurde. Noch Magister Velthen und Neubers traten in Nürnberg in einem solchen Hause auf, das „dem Mars und der Kunst" geweiht war. Für die Entwicklung der Kulisse konnte hier nicht viel geschehen, wo man nur flüchtiger Gast

und vom Tageslicht und Wetter abhängig war; denn der viereckige Raum war ungedeckt. Als man 1632 nach langer Pause in Oberammergau die Passionsspiele wieder aufnahm, ahmte man auch da das englische Muster nach. Die Vorderbühne, sehr breit, um Volksmassen aufzunehmen, blieb wie bei Shakespeare unverändert; die Hinterwand, durch einen Vorhang den Augen des Publikums entziehbar, wechselte man aber aus. Von der alten Mysterienbühne übernahm man die Häuser des Kaiphas und des Pilatus, die während der ganzen Vorstellung sichtbar waren: rechts und links von der Mittelbühne und nur durch je ein Tor von der Hinterwand geschieden. Durch diese beiden Tore blickte man in die Strassen von Jerusalem. —

Von der Florentiner Oper aus ging endlich ein frischer eigener Wind durch die Kulissenwelt. Der Ulmer Architekt Furtenbach erzählt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Wunderdinge von dem „fürstlichen Theater" der Medicäerstadt: sechs bis sieben Verwandlungen an einem Abend, perspektivisch gemalte Strassen und Gärten, Wald und Meer im Hintergrund, verstellbare Seitenkulissen, kunstvolle Flugmaschinen, Öllampenbeleuchtung, Versenkungen und gar ein Hauptvorhang! Für die Seitenwände griff man die altgriechischen Periakten wieder auf, nur stellte man nicht bloss zwei solcher dreiseitigen Prismen hin, sondern zehn, rechts und links je fünf. Alle fünf waren durch eine Kurbel gleichzeitig drehbar; sie bildeten drei Kulissenbilder und drei Kulissengassen, weil sich zum hinteren und mittlen Bilde immer zwei Prismen vereinigten; nur das vordere,

fünfte Prisma stand für sich. Durch die drei Gassen traten die Darsteller auf, wenn sie von der Seite kommen mussten; hier auch standen die Wagen, die auf die Szene fahren sollten. —

Der Dresdener Hof errichtete 1667 das erste grosse deutsche „Komödienhaus", das 2000 Zuschauer fasste und glänzend ausgestattet war. Ein alter Stich erzählt beredt davon. Die Bühne macht einen durchaus modernen Eindruck; vor ihr, dort, wo unsere ersten Parkettreihen sind, ist ein freier Raum gelassen, der die rechte und die linke Hälfte des Zuschauerraums verbindet. Von hier führen Stufen zu den Seitenlogen empor. Die Eroberungen der florentiner szenischen Kunst, die auch nach Frankreich und Spanien verpflanzt worden waren, wurden natürlich in Dresden verwertet und weitergeführt. In einem Berichte aus dem Jahre 1671 heisst es hierüber: „was vor fürtreffliche künstliche perspectivische Werke, Bewegungen, Veränderungen und Machinen im Theatro seien, könne besser des Nachts, wenn bei angezündeten Lichtern agirt wird, als am Tage gesehen werden."

Andere Städte folgten langsam Dresdens Beispiel, und so konnte sich endlich, mehr als 2000 Jahre nach Griechenlands Theaterblüte, die Kulisse bei uns in Ruhe auf festem Grunde entwickeln. Der Schnürboden wurde immer umfangreicher, immer höher. Rollte man anfangs Prospekte und Gardinen auf Walzen auf, wobei die Bemalung erheblich litt, so wurden sie später ungerollt und ungeknickt in ihrer ganzen Ausdehnung glatt hochgezogen. Die Soffitten, welche das Bühnenbild nach oben

hin abschliessen oder verlaufen machen, vervollkommneten sich. Ragten sie früher als unveränderliche rote Shawls in die Zimmer und die Wälder hinein, so verwandelten auch sie sich bald mit jeder Verwandlung. Ein Rest ihrer ehemaligen Eintönigkeit ist noch bis auf den heutigen Tag am vordersten Mantel haften geblieben: der gemalte ausgesteifte Shawl, der in zwei Hälften von dem Giebel des Bühnenausschnittes bis zur Rampe herabhängt. Die prismatischen Kulissengerüste bewährten sich auf die Dauer auch nicht, da sie nur drei Dekorationen flankierten und bei der Drehung auch nicht immer gehorchten. Zudem zeigten sie stets nur die ununterbrochen gerade, vertikale Kante, wo man schon interessantere Säulen- und Baumsilhouetten sehen wollte. So richtete man an ihrer Statt Kulissenständer für einseitig bemalte aufrechte Flächen her, die auf Rollen durch schmale, in den Bühnenboden eingeschnittene Kanäle liefen, in das Bild beliebig weit hineingeschoben und nach der Szene aus dem Bild herausgezogen wurden. Zu jedem Ständer gehörten fünf bis sechs solcher Einzelkulissen. Aber sie reichten nicht aus, und wenn wir sie auch heute noch benutzen, so lassen wir doch viel häufiger die Seitenteile der Bilder vom Schnürboden herabkommen. Sie bestehen nur aus Leinwand und aus Netzwerk für die feinen Ausfransungen, unten sind sie durch eine Holzlatte abgeschlossen, die an den Fussboden festgebohrt wird. Die Seitengassen zwischen den Kulissenwänden sind geblieben.

In jüngster Zeit erst hat man geschlossene Dekorationen eingeführt, die für die dramatische Milieu-

kunst geradezu unentbehrlich sind. Da gibt es keine geschlitzten Wände mehr, keine freistehenden Türen und keine Lücken in der Decke. Selbstverständlich lässt sich dies Prinzip nur auf Innenräume anwenden; aber auch für die freie Gegend ist ein besseres Täuschungsmittel gefunden worden: das Halbpanorama, das den Hintergrund ohne Unterbrechung nach links und rechts hin noch ein Stück fortsetzt. — Ein geschlossenes Zimmer wird aus einer Reihe von Wändeteilen, in die es zerschnitten ist, zusammengefügt und rückwärts durch Spreizen gestützt, sodann lässt sich vom Schnürboden der aus einem Stück bestehende Plafond darauf nieder. Soffitten sind dabei ebenso wie Seitenkulissen überflüssig.

Mehr und mehr wandten sich die Theaterleiter bei der Ausstattung der Stücke an bedeutende Maler; Schinkel hat uns prachtvolle Skizzen für „Armida", „Don Carlos", „Axel und Walburg" hinterlassen, und von der Bühne des Burgtheaters tritt dem Zuschauer im ersten Akte des „Armen Heinrich" etwa eine Landschaft entgegen, die wie eine Kallmorgensche oder Volkmannsche Lithographie wirkt. Alle Geraden und Ebenen werden, wenn sie nicht künstlerisch gefordert sind, nach Möglichkeit aufgehoben, die Wellenlinie eines Waldbodens, das Steinicht einer Felsgegend getreulich nachgezeichnet. — Versatzstücke sind überallhin verstreut und beleben die geschminkte Natur, von unten ragt ein kahler Baumstamm auf, zu dem sich die passende Krone aus der Höhe niederlässt, um sich mit ihm zu einer mächtigen Eiche zu vereinen, der kein Zuschauer die luftige Naht anmerkt. Der dunkle Himmel wird bestirnt und bemon-

det, das Meer glitzert in vielfarbigen bewegten Lichtern, eines Baches lebendiges Wasser tanzt über Wurzeln und Steine, Springbrunnen steigen auf und nieder und plätschern inmitten einer sommerlich schwülen Stille, Vorhänge bewegen sich, der Wald rauscht hörbar und sichtbar, Wolken jagen über den Horizont hin und Blitze zucken blendend hindurch, Nebel brauen und Ungeheuer wachsen draus hervor, Flammen schwälen und Schlösser stürzen mit Gekrach zu einem Trümmerhaufen zusammen, der Sonnenball wirft glührote Streifen über die erwachende Landschaft, Haine wandeln mit dem wandernden Pilger, in der Tiefe des Stromes vergnügen sich nixenartige schwimmende Frauenleiber am Fangespiel, „schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich", eine echte „Hexenzunft", vom Hexenmeister der Kulisse regiert!

Wie lange hatte es gedauert, ehe das erste Ölfunzelchen die Bühne notdürftig erhellte! — Noch 1742 beklagt sich ein Kritiker darüber, dass auf jedem Tische einige brennende Lichter stehen, gleichviel ob das Stück bei Tage oder bei Nacht spiele, und dann empfiehlt er, die Lichter an einen anderen Ort zu bringen. Solcher anderen Orte sind inzwischen viele geworden. Unsere moderne Bühne bezieht ihre Helligkeit nicht nur von der vordersten Rampe (rechts und links vom Souffleurkasten), sondern alle Gassen des Schnürbodens strahlen aus, die Rückwände der Seitenkulissen und der Versatzstücke tragen heimlicherweise Reihen von Glühlampen, und wo immer eine Öffnung ist, ein Fenster, eine Tür, werfen Reflektoren in dicken Bündeln Licht auf die Szene, selbst

der einzelne Darsteller hat manchmal eine Glasbirne in der Hand, um sein Gespenstergesicht in dunkler Umgebung phosphorisch erscheinen zu lassen. Die Laterna magica zaubert einen Astralleib auf den Prospekt oder erfüllt die Bühne mit Regenstrichen. Durch unbedeutende Handgriffe des Elektrikers kann Stärke und Farbe des Lichtes verändert werden; die zartesten Übergänge sind möglich geworden, seit in jede Rampe allerleifarbige Lämpchen eingedreht sind.

Die umfassenden dekorativen Änderungen von Schauplatz zu Schauplatz verlangten natürlich mehr Zeit als der blosse Prospektwechsel und zogen die Vorstellungen in die Länge. Auch die Vermehrung der hilfreichen Hände brachte den Zeitverlust nicht ein. Es musste prinzipiell Beschleunigung geschaffen werden! Man musste den Arbeitsplatz für das Auf- und Abbauen der Szenerie verlegen. Er durfte nicht mehr dort sein, wo das Stück sich abspielte, sonst wurden dem Publikum die Pausen zu lang. Man fand zwei Auswege: die Versenkbühne und die Drehbühne. Die erste vereinfacht das Abräumen der alten und das Aufstellen der neuen Szenerie, indem sie den Untergrund der Bühne zu Hilfe nimmt; die zweite erspart es oft ganz, indem sie die abgespielte Szenerie an eine entlegene Stelle der Bühne hindreht; die erste gestattet die Benützung grosser Schauplätze, die zweite muss sich auf Zimmer- und kleine Gartendekorationen beschränken (Mozartbühne).

Von der Rampe bis zur hintersten Mauerwand ist die Diele der Versenkbühne (Hofburgtheater) in drei ziemlich gleiche Teile geschnitten. Die Schauplätze der

Stücke erfordern nun entweder den vorderen Teil oder die beiden vorderen oder — selten — alle drei. Den letzten Fall kann man für eine allgemeine Betrachtung ausschalten. Ist bei der Versenkbühne nur das vordere Drittel in Gebrauch, so kann, während vorn gespielt wird, auf dem mittlen Drittel die nächstfolgende Dekoration errichtet werden. Damit kein Lärm an das Ohr des Publikums dringe, wird an diesem mittlen Drittel in der Versenkung gearbeitet. Fällt nun der Vorhang, so lösen sich von der vorderen Dekoration die Decke, der Plafond, die Soffittenteile oder die leinenen Seitenkulissen los und verschwinden im Schnürboden, die deckenlosen Wände oder enthaupteten Bäume und alle Versatzstücke gleiten mit dem vorderen Bühnenboden in die Versenkung; inzwischen hat sich die mittle Bühne aus ihrer Versenkung gehoben und rollt nun vor. Sie bekommt vom Schnürboden aus in aller Geschwindigkeit ihre Decke, und der Vorhang kann gelüftet werden, das Spiel weitergehen. Die nächste Dekoration wird nun ähnlich vorbereitet, ausserdem die vorn versenkte unten abgeräumt. Sind vorderes und mittles Drittel gleichzeitig in einen Schauplatz einbezogen, so versinkt nach dem Fallen des Vorhanges zuerst das mittle, das vordere roilt zurück an die Stelle des mittlen, aus der Tiefe steigt vorn die nächste Dekoration herauf, die in der Versenkung bereits hergerichtet worden ist, und der Schnürboden setzt ihr die Haube auf. Die gesamte Beleuchtung und die schiebbaren Seitenkulissen stehen ausserhalb des Rahmens der versenkbaren Teile. Sie zu bedienen, ist das Werk eines Augenblicks.

Lautenschlägers Drehbühne (München) bedarf der Versenkungen nicht, wohl aber des Schnürbodens, von dem aus (wie dort) Plafond und Soffitten gehandhabt werden. Sie vermag drei bis vier Szenerieen gleichzeitig herzurichten, die um einen Mittelpunkt herum gruppiert sind und von ihm aus auf ihr Stichwort an den Bühnenausschnitt, d. h. an die vordere Rampe des Theaters hingedreht werden. Hier ist die Dauer einer umfänglichen Verwandlung auf ein Minimum reduziert. Die Decke löst sich los, eine Kurbel wird gedreht, die neue Decke senkt sich auf die neue Dekoration, und die Oper nimmt ihren Fortgang. Diese Einrichtung ist nicht an die ursprüngliche Bühnenanlage gebunden, sie kann auf jedes grössere Theater übertragen werden.

Wir sehen, die rührige Technik sorgt dafür, dass die verwickeltsten Prozesse in der Welt der leblosen Kulisse im Handumdrehen geschlichtet werden. Es ist heute schon so, dass die Szene auf den Schauspieler warten muss, während früher der Schauspieler manchmal vor Ungeduld vergehen wollte, weil die Theaterarbeiter gar zu lange pochten und rückten. Die Verminderung der Pausen hat eben auch ihre Grenze: der Kostümwechsel, den der Darsteller oft vorzunehmen hat, die Änderung der Maske verlangen ihre Zeit; auf sie muss das Publikum Rücksicht nehmen.

1840 hat Immermann in Düsseldorf, 1887 Perfall in München versucht, die Bühne Shakespeares wieder lebendig zu machen. Sie wollten vor allem dem Worte des Dichters Sympathieen verschaffen, nicht den Dekorationen. Immermann ging dabei sehr radikal vor und

hatte kein Glück in einer Zeit, die dem grossen Briten noch sehr ferne stand. Perfall war schon viel nachgiebiger, benutzte den Hauptvorhang wie auch den eigentlichen Shakespeare-Vorhang; hinter diesem zweiten erhöhte er das Podium um drei Stufen, vor dem ersten baute er noch ein Proszenium in den Zuschauerraum hinein. Er hatte also drei Sprechorte und deutete die Schauplätze höchstens durch Prospektwechsel an der hintersten Wand an, wo eine Wandeldekoration auf vertikalen Walzen lief. Die Architektur des Proszeniums und der Vorderbühne war neutral gehalten. Perfall konnte es wagen, Dramen wie „Lear" und „Romeo und Julia" ungestrichen zu geben; auch Goethes „Götz" hat er zur Aufführung gebracht. Auf Kenner und Künstler sind von dieser Shakespearebühne starke Wirkungen geübt worden, das grosse Publikum aber war nicht recht mit dem Herzen dabei, die Ausstattungen der Meininger hatten es zu sehr verwöhnt.

Ich erwähne noch ein modernes Kuriosum für Bühnenanlagen. C. W. Schmidt preist in seiner „Idealbühne" eine neue „Erfindung" an. Ich fürchte, dass er die Versenkbühne des Burgtheaters gar nicht kennt, sonst könnte er nicht so enthusiastisch von sich reden. Er verumständlicht das Wiener Prinzip, das einer Vereinfachung harrt. Blieben bisher die Vorderrampen, der Bühnenmantel, die Kulissenständer, der Schnürboden von der Ambulanz der versenkbaren Bühnenteile unberührt, so bezieht sie Schmidt mit ein. Seine „Idealbühne" besteht aus vier vollständigen, selbständigen Bühnenanlagen, und zwar stellt er die erste und zweite in Bühnenhöhe, die dritte

und vierte in Schnürbodenhöhe hintereinander auf. Nun wechselt er diese ungeheuren geschlossenen Würfel durch Heben und Senken aus. Ob sich dabei ein nie versagender Betrieb ermöglichen liesse, bleibe dahingestellt. Am Burgtheater hat man der grösseren Sicherheit wegen eine dreifache Bedienung des Roll-, Hebe- und Senkapparates eingerichtet: es arbeiten hydraulische Pressen, Dynamomaschinen und, wenn beide versagen, greift die Menschenhand ein. Solche Sicherungen dürften den enormen Lasten der Schmidtschen Bühne gegenüber kaum zu beschaffen sein. Was soll aber vor allem die nutzlose Erhöhung der Baukosten durch vierfache Beleuchtungsanlagen! In zwei Sekunden sind ja heute die verwickeltsten Lichteffekte einzustellen, auch wenn die Beleuchtungsanlagen allen Dekorationen gemeinsam sind. Und wieviel Theaterarbeiter müssten engagiert werden, um vier Bühnen zu überwachen! Alle Vorteile, die Schmidt anführt, sind in Wien und München bereits erreicht, ohne seinen Kostenaufwand. Ja, und ein sehr zuverlässiger Theatermeister, der in Wien und Budapest die Versenkbühne eingerichtet hat, macht mich darauf aufmerksam, dass Schmidts vier eisengepanzerte, feuersichere Kolosse wegen ihrer Schwere nur sehr behutsam ausgewechselt werden könnten, dass also die Beschleunigung des Szenenwechsels illusorisch sein würde.

Diese unpraktische Weiterführung eines guten Prinzips scheint mir ein beredtes Zeichen dafür zu sein, dass die Entwicklung der Kulisse sich der Décadence nähert. Das Bestreben, alles Illusionsstörende aus der Welt zu schaffen (was gar nicht in der Absicht des

Künstlers liegt) ist an einen toten Punkt gekommen. Die technischen Anstrengungen stehen schon jetzt nicht mehr im rechten Verhältnis zu den künstlerischen Wirkungen. Für irgend eine winzige Szene, die weder für den Gang des Stückes noch auch an sich viel zu bedeuten hat, werden Berge versetzt. Ich habe das Gefühl, als sei es an der Zeit, der peinlichen Behandlung der Kulisse Einhalt zu gebieten, damit das Äussere nicht das Innere erdrücke. Um Stimmung hervorzurufen, bedarf es mehr der wohlgestimmten Rede und des wohlbedachten Spiels als des wirklichen Sandes, der sich am Boden „kräuselt". Ein Bühnenwald wird nicht erst durch lebende Bäume glaubhaft; die hindern den Darsteller nur an der freien Entfaltung der Geste, sein Kostüm bleibt an den Zweigen hängen, er verletzt sich an den Tannennadeln, und sein Sprechton, der für den Zuschauerraum bestimmt ist, verfängt sich schon in der naturalistischen Dekoration. Ein Kunstwerk kann natürlich wirken, ohne sich alle Mittel von der Strasse zu holen. Die Kunst hat ihre eigenen Naturgesetze, und so ist auch die Kulisse anderen Gesetzen unterworfen als der Grunewald oder meine Arbeitsstube. Und diese nötige Umwertung der Natur besorgt der geschmackvolle und verständige Bühnenleiter.

Vom Genie.

Wie die Philosophie vor der unräumlichen und unzeitlichen Welt, die Naturwissenschaft vor dem Bewusstseinsproblem Halt machen muss, das sie körperlich nicht lösen kann, unkörperlich nicht erklären will, so sind auch die grössten künstlerischen Offenbarungen von allerheiligsten Gnaden und übersteigen unsere Urteilskraft oder widerstehen ihr doch mit unerhörter Ausdauer. Es zeigt nicht die schlechteste Wirkung eines Kunstwerks an, wenn wir davor verstummen; wir schreien ja auch nicht auf, wenn wir in die Unermesslichkeit und wunderbare Ordnung des Sternenhimmels einen halb wissenden, halb fragenden Blick tun. Und doch treibt es den ernsten Beschauer, von Mal zu Mal tiefer in die Schöpfergeheimnisse zu dringen, das wenigstens zu erkennen und zu umfassen, was ihm, was dem Menschen überhaupt erkennbar, umfassbar ist.

Und wo und wann wir nicht mehr recht begreifen können, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. Wir nannten den ersten, der unsere fest ans Herz gedrückte Welt zu einer Summe von psychischen Erschei-

nungen verfeinerte, einen genialen Philosophen; für den Maler der sixtinischen Decke, für den Faust-Dichter, für Napoleon hatten wir kein anderes Attribut. Auch sie wurden unter unserer Bewunderung zu Genies.

Nun sollten wir aber, meine ich, hübsch sparsam sein mit dieser ungeaichten Dankbarkeitsmünze, wir sollten sie wirklich nur in Umlauf setzen, wo unser gewöhnlicher reicher Sprachschatz versagt, nur wo der Atem der Unsterblichkeit, dieser wählerischsten Göttin, zu wehen scheint. Wie steht es aber darum?

Lichtenberg klagt einmal: „Täglich zu sehen, wie Leute zum Namen Genie kommen, wie die Kelleresel zum Namen Tausendfuss, nicht weil sie soviel Füsse haben, sondern weil die meisten nicht bis auf vierzehn zählen wollen, hat gemacht, dass ich keinem mehr ohne Prüfung glaube." Und in der Tat: jeder mittelmässige Schauspieler erlebt die Feiertagszensur „genial" und nimmt sie als selbstverständlichen Tribut entgegen für sein kärgliches Bemühen, eine Rolle gut auswendig gelernt und mit handwerklichen Zutaten ausgeputzt zu haben. Sie wird von der bequemen Kritik überall frisch drauflos erteilt für jede relativ bedeutende Erscheinung, sie ist ein Sammelwort geworden wie „schön", von dessen vorsichtiger Verwendung, um nicht zu sagen Unbrauchbarkeit, Karl Otto Erdmann in einem Vortrage redete.

In dieser Wirrnis hat nun Hermann Türck ein ausgezeichnetes Buch geschrieben, das in wenig Jahren sechs Auflagen erlebte, obschon es dem Begriffe der Genialität mit dem schweren Rüstzeug eines geschulten Philosophen zu Leibe geht und nicht leicht zu lesen ist.

Aber er verfolgt die vortreffliche Belehrungsmethode, die neuerdings Bölsche so liebenswürdig und künstlerisch weiter ausgebaut hat: wichtige Gesichtspunkte öfters zu wiederholen, in anderem Zusammenhang, mit anderen Worten, sodass uns die Sicherheit überkommt, einer in vielen Feuern durchgeprobten Wahrheit gegenüberzustehen. Und dann hat Türck die Klugheit, seine eigenen Gedankengänge an bekannte oder doch ohne weiteres glaubhafte Aussprüche anzugliedern. Indem er so beispielsweise von kritischen Äusserungen Goethes ausgeht und sie rücklaufend auf Goethes schöpferische Taten anwendet, flösst er uns den festesten Glauben ein und kann nunmehr seine Kennzeichen des Genies wie eine Masseinheit auch an andere anlegen, die uns zwar als geniale Naturen geläufig sind, die selbst aber kein Wort über ihre Auffassung der Genialität hinterlassen haben. Den Hamlet Shakespeares, Goethe und seinen Faust, Byrons Manfred, Schopenhauer und Spinoza, Christus und Buddha, Alexander, Cäsar und Napoleon bringt er uns als geniale Menschen nahe.

Sehen wir uns einmal die Umschreibungen des fremdsprachlichen Adjektivs „genial" an, bleiben wir aber immer eingedenk, dass wir Unvollkommenen am Vollkommenen nur herumtasten können. „Denn", wie Mommsen in der Charakteristik von Cäsars Genie sagt, „es lässt die Regel sich wohl aussprechen, aber sie gibt uns nur die negative Vorstellung von der Abwesenheit des Mangels; das Geheimnis der Natur, in ihren vollendetsten Offenbarungen Normalität und Individualität miteinander zu verbinden, ist unaussprechlich. Uns bleibt

nichts als diejenigen glücklich zu preisen, die dieses Vollkommene schauten, und eine Ahnung desselben aus dem Abglanz zu gewinnen, der auf den von dieser grossen Natur geschaffenen Werken unvergänglich ruht."

Nach Schopenhauer ist das geniale Streben auf die Erkenntnis der platonischen Ideen gerichtet, das heisst: auf das Wesentliche des Objekts. Die geniale Betrachtungsweise ist dann unabhängig von dem „rast- und bodenlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen", in dem nach Schopenhauers Meinung die Wissenschaft ewig hin- und hergerissen wird. Genialität ist nichts anderes als Objektivität, die Fähigkeit sich rein anschauend zu verhalten, sich seiner Persönlichkeit eine Zeit lang völlig zu entäussern, um als rein erkennendes Subjekt, als klares Weltauge übrig zu bleiben.

Von solchen und ähnlichen Sätzen bringt der Paragraph 36 der „Welt als Vorstellung" noch vielerlei; wir begleiten sie mit bejahendem Kopfnicken, oder wohl auch mit zweifelndem Blicke, wenn der Philosoph Genialität einzig und allein den Künstlern zumisst, während er die Wissenschaft in ihren höchsten Leistungen nur vernünftig nennt und die Tatmenschen, die Welteroberer, ganz beiseite lässt. Das erlösende, umfassendere Wort spricht aber Goethe: „Die Welt liegt vor ihm (dem Künstler) wie vor ihrem Schöpfer."

Hier scheint mir der Grundstein für die schwindelnd hohen Gebäude menschlichen Geistes zu liegen. Auf mich wenigstens wirkte der Ausspruch wie eine Offenbarung. In dem Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet", in seinen Maximen und Reflexionen, in den „Ge-

sprächen mit Eckermann" hören wir ihn noch oft über den gleichen Gegenstand reden, so knapp und erschöpfend nirgends wieder; denn was er hier vom Künstler sagt, gilt fürs Genie überhaupt.

Türck bemüht sich auch, alle übrigen Zeugnisse heranzuziehen; wir hören für Objektivität die gleichwertige Wahrheitsliebe nennen, Wohlwollen und Liebe zum Gegenstand treten hinzu; Missgunst und Hass werden als Momente gefasst, die das tiefe Eindringen in das Wesen der Dinge hindern; Selbstsucht und Selbstgefälligkeit kennzeichnen für Türck geradezu die Philisterhaftigkeit.

Ganz rein ist das Exempel aber nur zu lösen — soweit wir Nichtgenialen überhaupt Geniales ergründen können — auf der Basis des kurzen Goetheschen Satzes, den ich oben zitierte. Denn der objektivste Mensch kann recht gut an der Oberfläche hängen bleiben, der liebevollste den ärgsten Irrtümern verfallen. Nur der Schöpfer blickt in die Tiefen.

Die Beispiele fliegen herzu! In die Goethesche Definition fügen sich nicht nur ohne gewaltsame Beschränkungen Gestalten wie Hamlet, dessen unbeirrter Blick in der Seele des Brudermörders die schwarzen Flecken erspäht; der in jener wunderbaren Apostrophe an die Welt und ihre Geschöpfe alle Schönheiten und Hässlichkeiten empfunden zu haben scheint; — nein, das ganze ungeheure Werk Shakespeares, die unerschöpfliche Scheuer der Regungen des Menschenherzens und des Naturlebens fällt unter Goethes Worte vom Schöpfer-Künstler. Andererseits brauchen wir nicht, wie Türck

es tut, Nietzsche und Ibsen das heiligsprechende Attribut durchaus zu verweigern. Wirkt ihre Weltanschauung auch nicht wie die Kantische und Goethesche als eine letzte Weisheit (obschon bei Ibsen der Idealismus der Ehe, bei Nietzsche der Idealismus der Vervollkommnung sicher Ewigkeitsgehalt bergen), so steht ihre Künstlerschaft doch über jedem Zweifel. Denn sowohl Nietzsche wie Ibsen sind im letzten Grunde auserwählte Seelenkünder; sie haben uns Triebe aufgezeigt, die Früheren verborgen blieben, auch sie sind Offenbarende. Und hätte Hölderlin, dem es gewiss an Objektivität mangelte, als er seinen Hyperion Deutschland verwünschen liess, nur das Gedicht geschrieben: „An die Natur", das in seinem Nachlass steht, so wäre seine Genialität im Sinne Goethes erwiesen. Man sagt, Michelangelo habe den Renaissance-Menschen in der Malerei und Plastik recht eigentlich erst auf die Beine gestellt und ihm die tüchtigen Gelenke gegeben, die zur Bewegung, zur Arbeit notwendig sind: was ist das anderes als eine Schöpfung, die sich der göttlichen nähert! Dieser selbe Michelangelo konnte anderen aber recht wehe tun aus seiner empörten Subjektivität heraus.

So erscheint mir der Kreis genialer Naturen weit grösser, als Türck ihn anzunehmen gewillt ist, aber darum nicht weniger vornehm. Hinwiederum erkenne ich in den grössten Menschen nur eine partielle Genialität.

Überall wo wir fühlen, dass der Gelehrte, der Künstler, der Eroberer seine Erfolge auf dem Vermögen aufbaut, den Dingen ins Herz zu sehen, da überall weht der Hauch des Genius, des Weltgeistes. Es ist deshalb

etwas Pantheistisches in grossen Menschen, das die Natur in allen Individuen zu beseelen strebt, ein Stück Buddhascher Milde wohnt in ihnen neben dem eisernen, über Leichen schreitenden Zielbewusstsein eines Napoleon. Auch der Fatalismus ist unter ihnen nicht selten, aber nur um Kraft zu ungehindertem Vorwärtsdringen zu verleihen, zur Überwindung der kleinlichen Widerstände. Die Starken wissen gar wohl, dass ein Atom sie fällen kann, aber sie ängstigen sich bei dieser Erkenntnis nicht, wie die Schwachen sich ängstigen würden, sondern gehen, ohne nach rechts oder links zu schauen, den geraden Weg ihrem Ziele zu, der Idee ihres Lebens, die sie nie aus den Augen lassen. Fuss aufs Feste, Aug' aufs Beste!

Wie empfinden wir nun Genialität? Wir stehen vor einer Eroberertat, vor einer wissenschaftlichen Entdekkung, vor einem Kunstwerk, einem poetischen Bilde und sind beseligt. Ein Blitz ist in unsre dämmerige Lebenskammer wie eine gewaltige Garbe reinsten Lichtes eingedrungen. Der feurige Busch des Horeb zeigt sich uns. Wir fühlen den Schöpfer in unserer Nähe, und er macht uns in seiner Güte zum Mitschöpfer, würdigt uns seiner persönlichsten Geheimnisse. Wir schauen mit ihm ins Innere der Natur, wir fühlen, was bislang uns fehlte, was er uns gab. Jedes bewundernde Wort erscheint uns banal, wir wagen das Genie nicht beim Namen zu nennen. Wozu auch? Ist er, vor dem wir verstummend stehen, ein Kenner der Höhen und Tiefen, so sieht er auch seinem Bewunderer ins Herz.

Konrad Ferdinand Meyer erzählt uns im „Pensie-

roso", wie Michelangelo seinen Lorenzo am Medicäergrab geschaffen habe; die Angehörigen des Verstorbenen bringen ihm allerhand Bildnisse zur Unterlage; der Meister, der einer Szene gedenkt, da er den jungen Träumer belauschte, sagt:

„Nehmt weg! Ich sehe, wie er sitzt und sinnt,
Und kenne seine Seele. Das genügt."

Freilich genügte das dem göttlichen Blicke des Gewaltigen! Und Keller singt:

„Ein dummer Teufel ist der Schuft,
Weil er doch der Geprellte ist,
Wenn ihn die Welt, die er betrog,
Mit grossen, klaren Augen misst."

Auch hier wieder gehören Kellers grosse, klare Weltaugen dazu. Wir aber, die liebend Lesenden, fühlen uns so über uns selbst hinausgehoben, dass wir glauben, solcher Sehkraft teilhaftig zu sein.

Türcks feines Buch, das von Auflage zu Auflage an Umfang und Gedankenweite, an Definitionen und Enthüllungen beträchtlich gewonnen hat, nimmt seinen Ausgang von Philosophen und Ethikern und verweilt nur dort gern, wo es eine leitende Lebensidee deutlich blosslegen kann. Die Imponderabilien des Gefühls werden nur gestreift. So sucht er sich im Shakespeare den Hamlet aus, weil hier von optimistischer und pessimistischer Weltanschauung zu reden ist, von dem hohen sittlichen Standpunkte des Helden gegenüber der Blutrache. So stellt sich Goethe für ihn im Faust dar, dem sich dank der magischen Gabe die Kräfte der Natur enthüllen, der die Mütter, die letzten Ideen im „Unbetretenen, nicht zu

Betretenden" aufsucht; Byron im „Manfred", dem sittlichen Menschen, der sich von begangener Schuld nicht äusserlich absolvieren lässt, sondern sie innen büsst. An Alexander, Cäsar und Napoleon reizen ihn deshalb die zeitweiligen philosophischen Bemerkungen, den sittlichen Charakter beleuchtende Anekdoten, die Urteile grosser Geschichtsschreiber; nicht so sehr ihre praktische Genialität, die die Schlachten lenkte. An den Malern, Plastikern und Musikern geht Türck vorläufig vorüber. Er klammert sich an die geschriebenen Offenbarungen der Philosophie, der Literatur und der Geschichte. Es würde eine schöne Ergänzung seines Werkes bedeuten, wenn er in Böcklins, in Buonarottis und Beethovens Schöpfungen, gestützt auf Goethes kleinen Fundamentalsatz, ohne Philosophie zu Hilfe zu nehmen, die genialen Spuren nachwiese. Mir ist „die Erschaffung Adams" gleich lieb wie ein Hamlet-Monolog, und auch an offenbarender Kraft steht sie ihm nicht nach.

Wird ihm das möglich sein? Wird es überhaupt möglich sein? In bildender Kunst und in der Musik lässt das Beste sich nur fühlen, nicht aussprechen. So sehr es Türck zu danken ist, dass er in einer Reihe grosser Männer eine erhabene Gemeinsamkeit entdeckt hat, so darf doch nicht übersehen werden, dass das vollständige Erfassen des Göttlichen im Menschen ein Unding ist. Die Weihe, die über einer Stunde des höchsten Geniessens liegt, die uns umwittert, wenn unsere Phantasie Christus beim Abendmahle den Jüngern die Füsse waschen sieht, Shakespeares Lear auf nackter Heide rasen; wenn Goethes „Gott und die Bajadere" in uns auflebt,

Michelangelos Mosesauge uns niederblitzt, Kellers „Romeo und Julia" in den Tod gehen — die löst in uns nicht die Erkenntnis aus, das sei objektiv, wahrheitsliebend und selbstlos, sie schliesst uns vielmehr den Mund und schenkt den Augen warme Tränen des Mitleids oder aufjubelnde Strahlen der Mitfreude!

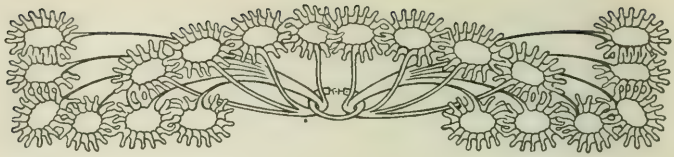
Geniessen und beurteilen ist zweierlei, weiss ich wohl; aber es gibt Werke, die nur dem Genusse offen stehen und jedem Urteil widerstreben. Und sie fehlen noch in Türcks „Genialem Menschen". Sie dürften vom Philosophen nicht behandelt werden, ihnen müssten Lieder ertönen aus dem Munde des Künstlers. Wer singt sie?

Und noch eins: Ich sprach zwischendurch von partieller Genialität; gibt es eine totale? Ist es überhaupt am Platze, einen Menschen schlechthin als Genie zu bezeichnen? Nicht zu jeder Stunde, nicht einmal in jedem Werke der Grossen liegt die Welt bis ins Herz offen vor ihnen und uns. Nicht in jeder Lebenslage sind sie selbstlos und ganz erfüllt von ihrer Lebensaufgabe; nicht alle Menschen und Dinge lieben sie als ihre Brüder und Wesensgleiche, nicht immer wollen sie das Beste. Wie oft geschieht es, dass der nächste Freund oder Feind von einem misskannt wird, der zu Zeiten das Herz der Welt zu erblicken vermag! Alles Stückwerk!

Und ganz ruinenhaft beim Schauspieler, dessen Schaffen ich gewiss nicht wie Nietzsche oder Mirbeau für eine Affenbelustigung halte. Aber an den Fingern einer Hand lassen sich die herzählen, die der dichterischen Vorlage und dem leibhaftigen Urbild so auf die Spur kommen, dass man von einer Offenbarung, von

einer genialen bühnlichen Wiedergabe reden darf. Ich stehe nicht an, Kainzens Darstellung des Grillparzerschen Alfonso auf solchen glänzenden Königsschild zu heben, denn er schlug durch seine Tat alle einander widersprechenden Urteile über diesen seltsamen Charakter zu Boden und zeigte ihn in einheitlicher Vollkommenheit. Wie selten jedoch bietet sich dem Schauspieler Gelegenheit, so schöpferisch zu wirken! Meist liegen die Charaktere unvergreifbar klar zutage, und doch vermag sie von Hunderten kaum einer „lebig" zu machen. Und nun lese man die Zeitungskritiken und die Biographieen: da werden in jeder zweiten Neuaufführung „Genies" entdeckt, die nur nötig haben, schwärmerischen Beurteilern nicht unangenehm aufzufallen.

Darum meine ich, dass wir nicht nur sehr behutsam die Zensur „genial" den grossen Werken aufprägen sollen, sondern dass wir den Menschen in Bausch und Bogen mit dem Genieorden niemals dekorieren dürfen. Kein geschmackvoller Kritiker wird im Beisein des Schöpfers von dessen Genie reden; warum hinter dem Rücken tun, was ihn erröten machen muss? Je inniger ein Mensch mit der Natur zusammenhängt, um so schmerzlicher und reichlicher empfindet er seine Ohnmacht; muss es ihm nicht wie eine beleidigende Phrase ins Äntlitz schlagen, wenn ihn die anderen leichtfertig zum Gotte emporloben? Es gibt geniale Schöpfungen — obschon für den Schöpfer selbst auch niemals einwandsfrei — geniale Menschen würden Vollkommenheiten durchs ganze lange Leben bedeuten, an die im Ernste kein „Genie" und kein ehrlicher Beurteiler glaubt.



Vergängliche Kunst?

Wenn Gedanken und Werke ihren Schöpfer um ein paar Jahrhunderte überleben, so sprechen wir von ihrer Wahrheit und Echtheit. Und wir tun gross und unfehlbar ob dieses banalen untrüglichen Urteils.

Man glaube nicht, dass ich mit solchen Gedanken und Werken die alltäglichen meine, denen Wallenstein flucht, deren Göttlichkeit vom Philister nur deshalb beschworen wird, weil sie grau vor Alter sind und ihre Amme die Gewohnheit ist — nein, ich rede ganz ernst von den grossen individuellen Schöpfungen menschlicher Kraft, die noch heute und morgen unser Herz in den gleichen Schauern erbeben machen, wie sie es vor Hunderten von Jahren vermochten. Um ein paar Namen zu nennen: Plato, Buddha, Christus, Michelangelo, Shakespeare.

Ich will nun durchaus nicht die Sicherheit dieses nachhinkenden Wertmessers anzweifeln, will auch nicht ausführen, wie schwer das geistige und künstlerische Leben jeder Gegenwart unter diesem Kanon leidet. Denn der beschränkteste Flachkopf, der den historischen

Wertmesser von der Schule her im Gedächtnis hat, nimmt ja das Recht für sich in Anspruch, alle modernen Arbeiten, die er nicht in die landläufigen Stile und Gruppen einreihen kann, von sich und aus dem Bereiche der Kunst und der Wissenschaft weisen zu dürfen. Und gar stolz wirft er sich dabei in die Brust, weil kein Gegner der Welt ihn bei lebendigem Leibe zu widerlegen vermag. Wer schleppt denn auch für ein „badendes Mädchen" Klingers mit eins die Jahrhunderte herbei, die zur Heiligsprechung künstlerischer Arbeit notwendig sind?

Mich beschäftigt vielmehr die Umkehrung der billigen Erkenntnis, aus der jenes Werturteil abgeleitet wurde. Sind denn nun alle wahren Gedanken und alle echten künstlerischen Taten über die lange Menschheitsvergangenheit bis zum heutigen Tage weggeschritten? Ist die ganze Ernte menschlichen Denkens und Fühlens auf uns gekommen, sodass wir sie in die Scheuer unserer Kultur einfahren konnten? Und anderseits ist wirklich nur das unvergänglich, was greifbar, kontrollierbar und mit dem Namen des Urhebers versehen ist?

Nun — die Gedanken haben, das dürfen wir annehmen, auch wenn sie verloren und vergessen waren, ihre Wiedergeburt gefeiert. Wer kann abschätzen, wie viel die späteren Pythagoreer, vielleicht nur in intimen Gesprächen, dem Kopernikus vorweggenommen haben? Es ist eben zweimal dasselbe gedacht worden, und auf die Form kommt's dabei nicht an; die Wiedergeburt eines Gedankens ist seiner Geburt wesensgleich. Bei den Kunstwerken aber spielt die sinnenfällige Gestaltung eine weit wichtigere Rolle. Ob ein Gedanke in dieses

oder jenes Axiom gefasst ist, bleibt für seine Ergiebigkeit ohne Belang; er ist unpersönlicher als ein Kunstwerk. Hier jedoch gibt die schaffende Persönlichkeit den Ausschlag. Hier ist die Wiedergeburt wesentlich verschieden von der erstmaligen Schöpfung; sie trägt, da sie der gestaltete Ausdruck einer Individualität und keine Kopie ist, ein ganz anderes Gesicht. Die letzte Frage wird nun sein, ob das höchste Glück der Erdenkinder, die Persönlichkeit, nur in konkreten Werken fortleben kann, wie es den Anschein hat; oder ob es in ihr ein anderes gibt, das ihr die Unsterblichkeit verbürgt?

Doch zurück: Besitzt unsere Zeit alle grossen Kunstwerke, dies es verdient hätten unsterblich zu werden? Keiner wird mit Ja antworten, der die Frage nach Gebühr bedenkt. Und doch gilt es allgemein als Tatsache, dass die überkommenen künstlerischen Arbeiten uns lükkenlos über die Höhepunkte der Kulturen unterrichten.

Versetzt man sich mit Hingebung in die Seele des Künstlers, in die seiner Mitmenschen und überhaupt in die geistigen und sozialen Strömungen, die ihn umfliessen; erwägt man, wie er seiner Zeit oft vorauseilt, so erscheint es sogar höchst unwahrscheinlich, dass die besten seiner Werke der Nachwelt erhalten bleiben. Die Nation in ihrer Gänze ist jedenfalls nicht imstande, auf der Tenne der Kunst die Spreu vom Weizen zu sondern, ja sie wird mit ziemlicher Sicherheit dem wertloseren, leicht erschöpflichen Teile seiner Werke das vorzüglichste Lob spenden. Die tiefen, geheimnisreichen Schöpfungen sind auf die Liebe weniger verständiger Zeitgenossen angewiesen, und nicht jeder Künstler braucht solche

Freunde gehabt zu haben. Klöster, Kirchen, Paläste und Bibliotheken nehmen dann und wann die Stelle solcher Freunde ein. Aber auch hier gebricht es oft an der notwendigen Pflege; die Kunstschätze verderben allmählich, wie wir es an Lionardos Abendmahl zu unserem Schmerze erfahren.

Die Ebner-Eschenbach erzählt in ihrem letzten Roman „Agave" von einem jungen Maler, dem ein wunderbares Triptychon gelang und darnach weiter nichts; der dann dieses einzige Werk in der Verzweiflung zerschnitt und vernichtete, um nicht mehr an eine Zeit erinnert zu werden, die seine Hand so reich gesegnet hatte. Ich glaube an die Erzählung, schon weil diese Dichterin sie lebendig macht. Das Bild ist wirklich dagewesen, stellt eine einzigartige Offenbarung der Kunst dar und — ist untergegangen.

In der alten Kunst bauen wir fast nur auf Trümmerstätten, die eine Summe von Zufällen uns unter dem Schutt bewahrt und eine andere Summe von Zufällen uns wieder aufgedeckt hat. Wir führen Phidias und Menander im Munde als die obersten Meister hellenischer Bildhauer- und Komödienkunst — und können uns doch an ihren Werken nicht entzünden wie an den geringeren des Praxiteles und Aristophanes. Der gewaltige Pergamonfries, der schmählich zu einem widerstandsfähigen Schutzwalle gegen feindliche Horden erniedrigt worden war, musste erst von Mörtel und Schmutz gesäubert werden, um uns die grosse Kunstblüte auf kleinasiatischem Boden zu Eumenes' Zeiten erkennen zu lassen. Und Troja? Olympia? Assyrien? Egypten? Nicht die Wahrheit und Echtheit waren hier für die umfängliche

Dauer der Bauten und Bilder massgebend, sondern der Zufall des trotzenden Materials schenkte uns den fruchtbaren Einblick in die künstlerischen Strömungen der Dynastieen.

Nun aber die verbrannten Bibliotheken und Sammlungen! Die durch Kriegszüge vernichteten Kulturen! Was hat nicht die Völkerwanderung zerstört, was hat der dreissigjährige Krieg getötet, niedergehalten, im Keime erstickt!

Weiter! Und einige Stufen höher hinauf als zum Helden der Ebner-Eschenbach, zu Shakespeare! Er stand dem Nachruhm, der Sucht nach Unsterblichkeit so gleichgiltig gegenüber, dass er sich um die Drucklegung und Verbreitung seiner Dramen gar nicht gekümmert hat. Er fühlte nur den ungeheuren Drang sich auszuleben, und wäre er durch günstige Lebensumstände, die wir hier beklagen müssten, in eine Stellung gekommen, die mit der Bühne keine Berührung bot, so hätten wir wohl nicht viel mehr als Lyrisches und Episches von ihm. Der nicht genug zu preisende Zufall, dass zwei seiner Schauspielerkollegen sieben Jahre nach seinem Tode noch die Soufflierbücher und vielleicht ein paar Handschriften besassen und vom selbstlosesten Eifer getrieben waren, „das Andenken ihres würdigen Freundes und Genossen in Ehren zu halten", dies und die Gönnerschaft Pembrokes und Montgomerys haben uns 17 der 37 Stücke Shakespeares einzig und allein gerettet. Zwanzig waren vorher bereits in zerstreuten Quartausgaben als Raubdrucke erschienen.

Was mag wohl der Grund für Shakespeares Sorglosigkeit, wie man's wohl nennt, gewesen sein? Sollte

er sich so unterschätzt haben, dass ihm sein gewaltiges Lebenswerk nur für den Tag grade gut genug erschien? Befriedigte es ihn wirklich ganz und gar, wie manche behaupten, sein Schäfchen aufs trockene gebracht zu haben; zog er wie der elendeste Banause mit seinen paar ersparten Talern stillvergnügt nach Stratford? Mit solchem Masse dürfen wir ihn doch wohl nicht messen! Wer seinen „Timon" kennt, ja, wer nur den ersten Hamlet-Monolog an sich erlebt hat, der urteilt sicherlich anders. Und wer gar „Troilus und Cressida" vom Dichter aus liest und dieses Liebespaar als Gegenstück zu „Romeo und Julia" empfindet, wer sich dabei des Schmerzes erinnert, der aus des Dichters Sonetten herausstöhnt und schreit, der spürt den Grund, der den Giganten in der Blüte seiner Jahre vom Orte des Schaffens und vom Schaffen selbst wegjagen konnte. Nach der Vollendung des „Sturms" und des „Wintermärchens" wird ein noch stärkerer Schlag ihn getroffen haben als der war, dem wir „Hamlet", „Timon" und „Troilus und Cressida" verdanken; ein Schlag, der seine Seele so erschütterte, dass sie sich durch ein dramatisches Werk davon nicht erholen wollte und konnte, ein Schlag, der ihn London, der ihn die Menschen meiden hiess. Ja, diese trojanische Tragikomödie leuchtet tief in die Herzenskammer des Briten hinein. Es ist eine vollständige Anarchie des Königreichs „Shakespeare". Alles zerflattert in kleine Fetzen, die Technik der Szenen, die Entwicklung der Charaktere. Die Helden sind aus Dummheit, Eitelkeit und Faulheit zusammengesetzt und sagen im selben Satze ja und nein zu weittragenden

Fragen. An Stelle des ehrlichen Kampfes steht der widerwärtigste Meuchelmord; vom redseligsten zotigsten Kuppler werden die Liebenden aufeinander gehetzt, denen sonst bei Shakespeare ein einziger Blick genügt, um ewig vereint zu sein. Und was ist in dieser Dirne Cressida aus Juliens keuscher Treue geworden!

Mir wird hieran klar, warum wir aus den sechs letzten Lebensjahren des Dichters, der doch wirklich kein alter Mann wurde, nicht einen Vers besitzen, warum wir uns noch heute mit den Druckfehlern der von fremder Hand besorgten Ausgaben seiner Stücke abquälen müssen. Es hatte ihn ein Ekel an Welt und Menschen erfasst, für den es kein Mittel gab, vielleicht gar ein Ekel am eigenen Ruhm, dieser Summe von Missverständnissen. So suchte er denn die Einsamkeit auf und befahl schliesslich, dass selbst sein Staub von Menschen nicht berührt werden sollte. Er kehrte seinen Träumen den Rücken, baute Kohl und betreute sein Haus. Aber sein Atem war in der Welt und blieb darin.

Kleist verbrannte in einem Zustande ungeheuerlicher Selbstkritik sein liebstes Werk, den „Guiscard", von dem uns wiederum durch einen Zufall der gewaltige erste Akt erhalten blieb, der die erschütterndste Exposition in der ganzen deutschen Dramatik darstellt. Liegt es nun nicht nahe, von vollständig entschwundenen, nie wiederkehrenden und nirgends verbürgten Werken menschlichen Geistes zu reden, deren Schöpfer nicht einmal dem Namen nach bekannt sind?

Und endlich: was hat der Staat auf dem Gewissen! Um seine Autorität zu wahren, überwacht und verbietet

er die freie künstlerische Produktion, als ob ein Kunstwerk Bürgerrevolten inszenieren könnte. Ein Kant verschwindet hinter dem schwächlichen Friedrich Wilhelm II., sobald die Kunst der Dynastie zu Füssen liegt. Ein Klinger muss es über sich ergehen lassen, vom höchsten weltlichen Machthaber und fleissigsten Auftraggeber nicht beachtet oder gar missachtet zu werden. Grillparzer hat ein Leben lang unter der Tyrannei der Zensur geseufzt und war doch durchaus kein Aufrührer. „Die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuss", heisst es in seinem Tagebuche. „Ich muss meinem Vaterlande Lebewohl sagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen. Wer unter solchen Umständen nicht den Mut verliert, ist wahrlich eine Art Held." Und stünde heute einer auf mit den verzehnfachten Gaben des Aristophanes, wer würde ihm erlauben zu sein, was er nach seiner Veranlagung sein müsste?

Das alles deutet auf untergegangene und untergehende Werke der Kunst. Und doch glaube ich nicht, dass die neue Note, die eine starke Persönlichkeit in das Konzert der künstlerischen Werte trägt, jemals ganz ungehört bleibt. Das Eigenste kommt auf die eine oder andere Weise sicher zum Ausdruck. Wenn nicht in einem ausgeführten Bildwerke oder einem Drama, dann in einem Torso, einer Skizze, ja, in einem Aperçu. Diese eigene Note aber geht dann ungetilgt durch die Zeiten und klingt irgendwo wieder an, wie die Gedanken, von denen ich im Eingang sprach.

Das lehrreichste Beispiel bietet die Schauspiel-

kunst. Waren es bei den bildenden und schreibenden Künsten grossenteils Momente der Willkür, die sich der Dauerhaftigkeit der Werke entgegensetzen, so liegt es bei der Podiumkunst geradezu in ihrem Wesen, dass ihre Schöpfungen sich verflüchtigen. Trotzdem hat diese Kunst an sich — wie jede andere — Zukunft und Bestand. Sie schwindet ebensowenig wie die bildende und schreibende aus dem Kulturleben, sie ist ebenso alt, wenn nicht älter, und wird mitdauern und sich weiter entwickeln, solange noch ein Tropfen Künstlerblut im Menschenherzen pocht. Ja, sie entwickelt sich wirklich und noch dazu, ohne diese Entwicklung an konkrete Namen oder sichtbare Vorstufen angliedern zu können. Wir fangen erst heute an und vorläufig nur am Burgtheater, die Aufführung eines Stückes bis ins kleinste schriftlich festzulegen, Dekorationen, Kostüme, Requisiten, Auftritte, Stimmungen, Gesten und Geberden, Schritte in möglichst deutlicher Zeichnung und Sprache einer späteren Zeit aufzubewahren. Aber dabei kommt noch immer das Kunstwerk nicht heraus, das uns des Abends auf dem Theater erschüttert. Und als ähnliche Versuche dürfen wir schon Lichtenbergs und Meyers Bestrebungen betrachten, da sie Garricks und Schröders Darstellungen analysierten. All das sagt uns immer und immer wieder, dass die einzelne künstlerische Leistung des Schauspielers, dass das Zusammenspiel des ganzen Bühnenkörpers nicht festzuhalten ist

„und wie der Klang verhallet in dem Ohr."

Wir besitzen auch eine schön geschriebene „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" von Eduard Dev-

rient, die doch im Grunde eine Geschichte des deutschen Theaters ist. Niemand wird sich daraus den künstlerischen unmittelbar wirkenden Gehalt einer Theateraufführung in vergangener Zeit zu eigen machen können. In einigen Schauspieler-Monographieen weht wohl ein Hauch des lebendigen Wirkens, die Gestalt aber fehlt. Diese Bücher bedeuten alle nicht mehr, als was ästhetische Kommentare, was Biographieen überhaupt bedeuten: sie sind geeignet, zum Verständnis der Produktionen ihres Helden anzuleiten. Da es nun in der Podiumkunst keine bleibenden Produktionen gibt, so hängen diese Monographieen für die Nachwelt in der Luft. Und wer schreibt sie? Leute, die sich wieder auf frühere Biographen stützen oder auf allerhand unkontrollierbare Kritiker. Können sie denn wissen, wer von den Kritikern recht hatte, wer ein Wahrhaftiger war und wer Konzessionen machte, wer Freund oder Feind hiess? So kommt fast immer ein Zerrbild zustande. Vermag überhaupt ein Nichtschauspieler, ein nicht ausübender Musiker ganz ins Jnnere der Vortragskunst zu blicken? Und wenn er Schauspieler ist, reicht seine Objektivität und seine Ausdrucksweise aus? Wir haben ein deutliches Zeichen dafür an den Theaterleitern, die früher Rezensenten waren. In ganz kurzer Zeit wandeln sich ihre Ansichten über die Bedeutung und die Eigenart des Podiums, der Bühne. Das ist eben ein ganz anderes Schlachtfeld als die Zeitungsspalte. Was sie hier unwidersprochen als Fehler gerügt haben, ist dort unumgängliche Notwendigkeit und liegt in den Eigenschaften des seltsamen grossen Loches, vor dem sich der Vorhang hebt und senkt.

Aber wie bei den andern Künsten wird auch hier die starke Persönlichkeit über die Zeiten triumphieren, unabhängig von der Dauerhaftigkeit, will sagen von der Flüchtigkeit ihrer Einzeltaten. Es bedarf nicht so sehr des konkreten Anhalts, nicht so sehr einer Reihe greifbarer Schöpfungen, um die Künste vorwärts zu entwickeln, als vielmehr der neuen Note, der neuen Anschauungs-, der neuen Darstellungsweise, die sich dann forterben kann in bleibenden Werken, in einem kleinen Satze, oder ohne bleibende Werke, unausgesprochen in den Köpfen und Herzen derer, die das Glück hatten, der Persönlichkeit nahe zu sein. Wir dürfen getrost auf das Gesetz von der Erhaltung der Kraft vertrauen, das im Geistigen wie im Stofflichen gelten wird nach Goethes Wort: Materie nie ohne Geist, Geist nie ohne Materie. Die Saat, die Goethe gesät hat, geht heute noch allenthalben auf, wo ein kleinstes Korn auf fruchtbaren Boden fällt. Er lebt nicht nur in seinen Werken, und mögen sie wie die Weimarsche Ausgabe 122 Bände umfassen; ja, ich könnte mir sogar denken, dass sein Name aus dem Gedächtnis der Welt schwände, nicht aber sein Geist. Es bildet sich eine Quintessenz seiner Persönlichkeit heraus, die jenseits der Schriften unsterblich ist: der Sauerteig der Kultur. Wir reden heute oft in seiner Zunge und glauben eigenes zu sagen; so werden wir alle zu Plagiatoren, ohne es zu wissen und zu wollen. Was ist denn über Christus als verbürgte Wahrheit anzusehen? Wie sah er aus, wie schritt er einher und wie lauteten seine Worte wirklich? Die Evangelienkritik hat das meiste, was als sein Eigentum galt, für apokryph er-

klärt, und von dem wenigen, was geblieben ist, wird die Zukunft vielleicht weitere Abstriche machen. Und er bleibt doch immer, der er war; ja, er wird reiner, klarer werden, als ihn die mannigfachen Widersprüche des Neuen Testamentes erscheinen lassen. Das Zufällige stirbt weg, das Ewige bleibt, der innerste Kern seiner herrlichen Persönlichkeit.

Nicht die Wiederholung des Namens, die man sich durch geschickte Reklame auch übers Grab hinaus sichern kann, nicht bloss die in Stein, Farbe und Papier für lange Zeit festgelegten Gedanken und Werke machen den Wert ihres Schöpfers aus, sondern im tiefsten Sinne das Vermögen, auf Welt und Nachwelt durch Ausstrahlung zu wirken. „Was ist ein Name? — Was uns Rose heisst, wie es auch hiesse, würde lieblich duften!" Und ein Werk ist nur relativ unvergänglich, unter Einschränkungen, unter Bedingungen. So dürfen wir die banale Erfahrungstatsache, von der ich ausging, dahin abändern, dass wir sagen: Das Wahre und Echte, das Unvergängliche in der Kunst und im geistigen Leben überhaupt klebt nicht am Namen und am greifbaren Werke der Schöpfer, sondern liegt verschlossen in den neuen Werten, die von ihnen auf die Kultur übergehen. Und nun dürfen wir behaupten: alle künstlerischen und geistigen Werte, die jemals in die Kultur hineingetragen wurden, sind — in welcher Form auch immer — auf uns gekommen.

Von dieser Einsicht aus, die nebenbei auch alle Namenseitelkeit und Ruhmsucht totschlägt, finden wir den einzigen geraden Weg, der alle Künste und künst-

lerischen Bestrebungen miteinander verbindet, seien die Künste nun rein-produktiv oder abhängig-produktiv wie Malerei, Bildhauerei, Dichtung oder Podiumkunst, seien es die Bestrebungen und fruchtbaren Anregungen der Ruskin und Jakob Burckhardt oder der Zeitschriften, hinter denen eine Persönlichkeit im Goetheschen Sinne steht, oder der Mäzene, die Kenner sind.

Schauspielersehnsucht.

Der eiserne Bestand der bildenden und schreibenden Künste bleibt für alle Zeiten eine unerschöpfliche Quelle, daraus die Kulturwelt ihre höchsten Genüsse zieht, darin wie in einem Spiegel die Künstler selbst das eigene Können und Werden zu beurteilen und zu verfolgen vermögen. Und auch wenn ein solcher eiserner Bestand, der von den ältesten Meistern her aufgespart worden ist, nicht vorhanden wäre, so hätte der bildende und schreibende oder der schlechthin produktive Künstler noch immer in den Schöpfungen seiner Zeitgenossen einen kostbaren, leicht erreichbaren und dauernden Masstab, der ihn vor Selbstüberschätzung schützen und auf neue höhere Ziele hinweisen könnte.

Viel kümmerlicher ergeht es der Schauspielkunst, die sich wegen ihrer Flüchtigkeit nie und in keiner Weise ganz festlegen lässt. Was wir über ihre Geschichte wissen, muss mit eben solcher Vorsicht aufgenommen werden wie etwa Vasaris Urteile über die uns verloren gegangenen Werke seiner Zeitgenossen. Und wie weit die Meinungen über Natur und Unnatur auf der Bühne auseinandergehen, das sehen wir täglich aller-

wärts in den Zeitungen und bei Unterhaltungen. Der eine belobt die reinste und schärfste Beobachtungsgabe bei einem Schauspieler, den der andere in jeder Bewegung als geziert tadelt. Dazu tritt noch ein weiterer Grund, der ein objektives Urteil so gut wie ausschliesst: die Grenze zwischen den Schöpfungen des Dichters und des Schauspielers ist den meisten unauffindbar. Sie lassen deshalb den Dichter die Fehler des Interpreten, den Schauspieler oft die seiner Unterlage entgelten. Besonders bei den starken Persönlichkeiten unter den Schauspielern ist die Klarlegung der Kunstgrenze erschwert. Sie helfen dem Verfasser oftmals als rein produktive Mitschöpfer, welche die Gestalt verändern und vertiefen, nicht aber als blosse Diener des Werkes.

Will man sich trotzdem im allgemeinen über den gegenwärtigen Stand und die Ziele der Schauspielkunst aussprechen, ja, ein neues Ziel oder doch einen Fortschritt in Erwägung ziehen, so lässt man am besten die stärksten Persönlichkeiten, die aus den Grenzen ihrer Kunst heraus und in fremde hineinragen, beiseite und beschränkt sich auf die übrigen Berufenen. Ich meine damit alle, die sich nur als Untergebene des Dichters fühlen und Talent genug haben, diese Lehenspflicht restlos zu erfüllen. Nur mit ihrer Hilfe konnte der grosse Schritt vorwärts getan werden, auf den wir heute guten Grund haben, stolz zu sein, konnte das Zusammenspiel im Sinne des Berliner „Deutschen Theaters" ermöglicht werden. Es erfordert eben die weiseste Beschränkung der Einzelgaben zugunsten einer höheren Einheit und birgt damit einen gewissen Idealismus, den

bislang die haarbuschigen organseligen Virtuosen ohne den Schein eines Rechtes für sich beanspruchten.

Hält man nun das Zusammenspiel als unveräusserliches Gut und als stetes höchstes Ziel dieser Kunst fest, so muss man sagen: die Zukunft der Schauspielerei ruht in den Händen der Spielleiter, der Regisseure. Nur sie vermögen eine Aufführung im Geiste des Dichters naturalistisch oder stilisiert zu stempeln, ihr die Rundung und Einheitlichkeit zu geben, die einem Kunstwerke gebühren. Nicht darin zumeist liegt die Schwierigkeit oder wird sie künftig liegen, ob der Darsteller des Posa das Gefühl für den Stil Schillers habe, sondern darin, dass die ganze Aufführung des „Don Carlos" als stilisiertes Gesamtkunstwerk wirke. Für den einzelnen von uns gilt ein einzeiliges goldenes Wort: „Es kommt mir nicht darauf an hervorzustechen und zu schimmern, sondern auszufüllen und zu sein." Friedrich Ludwig Schröder hat es vor mehr als hundert Jahren ausgesprochen. Also nicht ein sensationelles Kunststückchen zu bieten, das sich, sauber eingerahmt, von der Umgebung grob abhebt, sondern die Lücke auszufüllen, die seine Rolle im Stücke ausfüllt; und in dieser Lücke mit Hilfe der Hypnose, des Transfigurationsvermögens der Charakter für die Stunden der Aufführung w i r k l i c h z u s e i n: das ist die Aufgabe der Einzelschauspielerei. Dem Regisseur aber liegt dann ob, die Leistungen seiner Darsteller durch sein eigenes Temperament, durch seine Persönlichkeit zusammenzuschweissen.

Man unterscheidet wie in den anderen Künsten so auch bei den Dichtern naturalistische und stilisierte

Werke. Allgemein steigt jetzt der Wunsch auf, die demokratische Herrschaft des Naturalismus zu verlassen, um der aristokratischen des Stiles die Bahn zu ebnen. Auch wir möchten aus jenem Banne heraus. Der Naturalismus beengt uns, weil er jede Bewegung, jeden Ton kommandiert wie ein Unteroffizier, der bei den Gewehrgriffen auch nicht die geringste Abweichung vom Exerzier-Reglement duldet. Das Befreiende nun ist auch für uns der Stil. Es soll und muss aber zugleich ein neuer Stil sein, neu in schauspielerischer Hinsicht. Denn es ist ohne weiteres klar, dass die Art, in der unsere Klassiker heute über die Bühnen stolzieren, unwürdig und verwerflich ist. Eine Missgeburt von Stil, die aus dem Sumpfe laxer manirierter Überlieferung aufsteigt, tritt uns da meist entgegen. Unsere kleinen Hoftheater rühmen sich gern als die wahren Horte des Idealismus, weil sie dann und wann Stücke geben, in denen Ideen leben. Ihre darstellende Kunst ist aber im schlimmsten Sinne individualistisch, weil jeder seine Rollenverse für sich ins Parkett schreit, statt in engen Wechselbeziehungen mit seinen Partnern zu bleiben. Sie alle, die des frischen naturalistischen Geistes keinen Hauch verspürt und eingesogen haben, sie alle kennen unsere Sehnsucht nicht und suchen nicht wie wir das neue Freiland des Stiles mit hingebender Seele. Denn wir hoffen es auf dem mütterlichen Boden der Natur zu finden, gestärkt durch die Errungenschaften des Naturalismus. Wir halten den Naturalismus nicht für einen Unfug oder eine Krankheit wie manch langbezopfter Schauspieler, wir halten ihn für eine Befreiung aus

schwerer Gefangenschaft und für eine Gesundheit, die uns in die Niederungen des menschlichen Lebens hineingeführt und dort die Sinne für das Wirkliche wieder empfindlich gemacht. Aber die hier im alltäglichen Leben geschauten tausend Bilderfragmente wollen wir nun in stilisierter Darstellung zu hundert Vollbildern verdichten.

Stil bedeutet für mich Ruhe und Grösse, gereinigte und verstärkte Natur; er entwickelt sich aus der Unruhe und den Kleinheiten. Wenn der Zeichner ein Weinblatt stilisiert, so sucht er an fünfzig individuell gestalteten Weinblättern das Gemeinsame auf. Er bringt wie der Rechner eine Reihe von Brüchen auf den Generalnenner. Seine künstlerische Tätigkeit ist also weit intensiver als die des naturalistischen Zeichners. Sie ist philosophisch, möchte ich sagen; und wirklich kann man bei jedem grossen Stilkünstler von einer Weltanschauung reden. Er findet also durch Beschränken und Ordnen der Formindividualitäten den Typus Weinblatt. Ist der Künstler ausserdem noch eine Persönlichkeit, so fügt er dem Typus noch einen Schuss Eigenart aus der eigenen Seele zu, der von allen Typen des Weinblattes, die von anderen Zeichnern gefunden worden sind und später gefunden werden, den seinigen unterscheidet.

Der stilisierende Dichter betrachtet seinen Stoff aus einer Entfernung, die kleinliche Zufälligkeiten verschwinden macht. Er trifft eine Auswahl unter den Eigenschaften seiner Geschöpfe, die die dichterischen Absichten klar erkennen lässt. Er verzichtet auf die Einzeichnung der Protuberanzen, um die Kugelgestalt seines Werkes nicht unklar zu machen.

Der Schauspieler des Stilstücks muss die Arbeit des Dichters rekonstruieren und noch einmal leisten. Aus der Fülle seiner eigenen Erfahrungen, seiner Beobachtungen muss er die Züge zusammentragen, die seinem Dichter Modell gestanden, muss er sie beschränken und ordnen, bis sie sich mit der Unterlage decken. Und ist auch er überdies eine Persönlichkeit, so wird seine Darstellung nicht nur dem Typus der Bühnengestalt und der Individualität des Dichters gerecht werden, sondern es wird ihr noch ein zweiter ganz persönlicher Reiz anhaften.

Ich weiss, dass ich damit nichts Neues sage, und jeder Kollege wird mir mit selbstgefälliger Miene rechtgeben. Und doch leistet der Schauspieler im allgemeinen nur einen ganz kleinen Teil der Arbeit, die ich hier von ihm verlange. Aus diesem Grunde dürfen etwas engherzige Verfechter der Kleinkunst sagen: die Anfänger in der Schauspielerei, denen die geistige Durchdringung, Erfahrung und Technik fehlen, sind in den Stilstücken weit erträglicher als in den naturalistischen. Ergo sind die Stilstücke leichter zu spielen! — Mit nichten, meine Herren! Unsere klassischen Dichter strotzen nur von so unendlichem Reichtum, dass sie selbst bei der schlechtesten Darstellung nicht unterzukriegen sind. Die naturalistischen aber sind ruiniert, wenn nur ein Tüttelchen ihrer novellistischen Parenthesen durch die mangelnde Technik des Anfängers übersehen wird. Ich sage nicht zuviel, wenn ich heute keiner deutschen Bühne die Fähigkeit zutraue, irgend ein stilistisches Drama grosser Herkunft in solcher Vollendung herauszubringen, wie das

„Deutsche Theater" einen Gerhart Hauptmann oder Sudermann „kreiert".

Unsere jungen Schauspieler kümmern sich den Teufel darum, was alles in so einem Grillparzerschen König Alfonso steckt. Sie reden die bequem gedruckten Verse herunter, und wenn es hoch kommt, verstehen sie auch einzelne oder sogar alle einzelnen Gedanken, aber den Menschen nachzuschaffen, aus dessen Brust sich diese Gedanken Stück für Stück erst losringen, losringen müssen, das fällt keinem bei und würde kaum einem gelingen. Leicht ist es wahrhaftig nicht, sich in einen fremden Menschen aus einer fremden Zeit einzuleben, sich von der Schönheit des Verses und der Gedanken nicht zur leichtfertigen Schwärmerei hinreissen zu lassen. Aber diese Selbstzucht muss geübt werden. Bevor wir nicht die Worte, die wir sprechen, in einen innigen Zusammenhang mit dem Charakter bringen, belügen wir die Zuschauer. Wir müssen mit dem Dichter so verwachsen sein, dass wir für ihn die Verantwortung tragen können.

Wie aber ist dem schönen Ziele näher zu kommen, das heute unsere Sehnsucht ausmacht? Nur auf einem Umwege, dünkt mich. Der schauspielerische Nachwuchs, der sich so unfähig zeigt, grosse Aufgaben würdig zu lösen, muss durch den Naturalismus hindurchgeführt werden. Hier lernt er die Elemente des Zusammenspiels, hier erfährt er die wundersamen Wirkungen des gedämpften Sprechens. Hat er sich diese Elemente recht zu eigen gemacht, so werden sie ihn im Stilstück auch nicht verlassen, wenn der Regisseur nicht den alten

Schlendrian falsch verstandener Meiningerei beibehält. Ein wichtiges Hilfsmittel für die stärkere Wirkung des Stilstückes ist die Einengung des Schauplatzes und eine heimlichere Ausstattung der Zimmer, wo es sich um Szenen handelt, die der landschaftlichen Perspektive nicht bedürfen. Der Durchschnittsschauspieler kennt nur wenige Auftritte in den klassischen Stücken, wo auch er von Stimmung redet. Es sind fast durchweg Nachtszenen: Hamlet I, Macbeth II, Wallensteins Tod V, Räuber IV u. s. f. Hier ist eben vom Dichter der Stimmungsgehalt so üppig verschwendet worden, dass er dem Gröbsten in die Augen springt. Nun hat aber jede, wirklich jede gute Szene ihren eigenen Charakter, und den gilt es herauszuholen. Posa braucht im Kabinett des Königs nicht zu schreien, dass ganz Madrid ihn durch alle Wände durchhören könnte; dieser herrliche Austausch zweier bedeutender Menschen verlöre doch nichts von seiner Tiefe und Grösse. Freilich gehört eine kräftigere seelische Anspannung dazu, als wenn der Darsteller den überlauten Ton zu Hilfe nimmt, der die feineren Akzente gar nicht aufkommen lässt. Die Schauspieler werden dann nicht mehr wie ehedem durch rhetorischen Singsang aus jedem Drama eine Oper machen, aber des musikalischen Reizes braucht ihre Rede nicht bar zu sein. Sie werden nicht immer auffällig darauf Bedacht nehmen, lebende Bilder zu stellen, und doch die gleichgiltigen Bewegungen vermeiden. Eine wohlgegründete Rhetorik, wie sie uns Josef Kainz gegeben hat, diese wunderbare Schöpfung aus Gefühl und Verstand, wird den unaufgehaltenen Fluss der Handlung

fördern und die Haupt- und Ruhepunkte klug und stark hervorheben; sie wird das bloss schmückende Wort dem wichtigeren bescheiden unterordnen, das den Gedanken oder die Vorgänge weiterspinnt; sie wird hinreissen und wird auch beruhigen, wo es das Kunstwerk gebietet.

Mit dem deutlichsten Wort aber ist hier kein Wandel zu schaffen, wenn nicht zu seiner Unterstützung eine Gruppe von Künstlern sich zusammentut, um an der Darstellung eines Shakespeareschen, Goetheschen, Schillerschen, Kleistschen, Grillparzerschen oder Hebbelschen Werkes unwiderleglich zu zeigen, wohin unsere Sehnsucht zielt und wie nahe für die Auserwählten schon heute die Erfüllung ist.

Des Schauspielers Anteil.

Nirgends sind Kompromisse verdammungswürdiger als in der Kunst. Das Liebäugeln mit der Menge, dem Käufer oder Beschauer, ist der schlimmste von ihnen. Wenn einer, um zu gefallen, malt, was er nicht empfindet, macht er sich einer unsühnbaren Sünde wider den Geist schuldig. Sobald nämlich diese Unehrlichkeit bekannt wird, fängt der Laie an, die Kunstwerke auf ihre ethischen Qualitäten hin zu prüfen, bevor er ästhetische Werte daraus zieht. Und das heisst den ganzen Kunstgenuss untergraben, ja, ihn auf den Kopf stellen. Das Vertrauen zur Wahrhaftigkeit des Künstlers ist die oberste Bedingung zum Genusse der Werke.

Anderseits ist es Einbildung, von einer totalen Unabhängigkeit beim künstlerischen Arbeiten zu reden. Freiheit im reinsten Sinne ist, wo immer das Wort unter uns auftauche, ein Idealbegriff, dem in unserem Tun und Treiben keine Stätte bereitet ist. Und mögen auch alle guten Geister dem Schaffenden zu Hilfe kommen: hat der Bildhauer einen Marmor erwischt, der tief drinnen keine Risse und Flecke zeigt und jedem leisesten

Wunsche der meisselführenden Hand gehorsam ist, vermag der Maler in glücklichen Stunden seinen Farben durch gelungene Kontraste die Wärme und Leuchtkraft der aufgehenden Sonne einzuhauchen, versagt die Konstruktion der Instrumente dem Musiker nicht, die letzten Höhen des Jubels und der Schmerzen zu erklimmen, und gelingt es endlich dem dramatischen Dichter, seine zwanzig Charaktere so lückenlos zu einem runden Ganzen zu verschmelzen, wie er sie im einzelnen scharf voneinander sondert — so fühlen sie alle sich doch immer noch als ohnmächtige Knechte der Natur gegenüber, die ihnen an einer Stelle sicher ein Schnippchen schlägt. Und nützt es auch viel, wenn der Schaffende stets die Stimmung abwartet, wenn er, um mit Goethe zu reden, nichts forciert und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber vertändelt und verschläft — ganz aus der Welt zu schaffen ist die menschliche Schwäche nie, ganz auch verschliesst sich das Ohr des Künstlers nicht den und jenen Einflüsterungen, ganz macht er sich vom Modell zum Zwecke eines höheren Gedankens nie los, dem Kompromisse entrinnt er nicht. Freilich, die Seelenfühler, welche dann die Menschen beim Genusse der Werke ausstrecken, sind ebensowenig vollkommen und empfinden sogar solche Kompromisse als die feinsten Reize.

In der Schauspielkunst laufen die Kompromisse nicht nur unter, sie sind von vorneherein gegeben. Wir werden unter die Reproduzierenden gerechnet. Mit gutem Grund. Wir entfalten unser Können an einem Etwas, das bereits durch eines Künstlers Werkstatt gegangen ist.

Wir leben nicht aus der Hand der Natur, sondern aus der des Dichters. Allerdings müssen wir seinen Weg noch einmal auf unseren eigenen Beinen zurückschreiten und die Natur Aug' in Auge befragen, wenn anders wir ehrlich sein wollen. Aber die Tatsache steht fest: wir sind gebundener als die unmittelbar Schaffenden, wir sprechen eines Fremden Worte, müssen uns so innig wie möglich mit seiner Persönlichkeit vermählen. Dass es dabei nicht ohne Gewaltsamkeiten abgeht, ist selbstverständlich. Es ist eine Schlacht der Individualitäten, in der wie überall die stärkere Siegerin bleibt. Und es gibt Fälle, wo der Schauspieler die stärkere besitzt und über den Autor triumphiert.

Die blauen Quarthefte, die uns der Theaterdiener je nach ihrer Schwere mit freundlicher, gleichgiltiger oder bedauernder Miene einhändigt, enthalten ja auch Aufgaben verschiedenster Art und Güte. In dem einen steht als erstes, rot unterstrichenes Stichwort verzeichnet:

„Und nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn —"

Das andere hat an derselben Stelle ein Auftrittslied mit dem Refrain:

„Wat sagste nu?"

Wir beginnen in der Rolle zu blättern, zu lesen, und recht bald wissen wir, wes Geistes sie ist, ohne den Verfasser kennen zu müssen. Ja, wir kennen noch keine zwei Szenen, kaum einen ganzen Satz des Partners (der sich ja nur durch zusammenhanglose Stichworte ankündigt), und noch ehe wir erfahren, wann und

wo der Vorgang spielt und was überhaupt vorgeht, diagnostizieren wir: das ist was, oder: das ist nichts! Es gibt wohl auch Kollegen, die urteilen: das ist leider schon was, oder: das ist, Gott sei Dank, noch nichts! Die Schlechtesten sind das gerade nicht, in der Regel die Virtuosen, denen es nicht behagt, immer in den haarscharf vorgezeichneten Spuren der Dichter zu wandeln, sondern die sich freuen, wenn der Weg kaum angedeutet ist, um ihn selbst nach Gefallen breiter machen oder verlegen zu können.

Einer unserer Schwankerzeuger spottete vor Jahr und Tag öffentlich über die schlecht unterrichteten Kritiker einer kleinen Stadt, die den Darstellern seiner Stücke den Hauptanteil am Erfolge beimassen, ihm selbst aber nur zugestanden, dass er mit Geschick den Tummelplatz für die gerade hier vorhandenen schauspielerischen Begabungen krokiert habe. Die Gründe waren wohl die: der Autor fühlte sich in seiner Würde gekränkt, weil man in ihm nicht einen Menschengestalter erblicken wollte, obgleich er doch so viele gute Witze machte; und die Kritiker erkannten sehr wohl, dass die Darsteller äusserlich wie innerlich durch die neuen Rollen gar nicht verändert worden waren, sondern sich von ihrer einwandfreiesten Seite zeigten, die dem Publikum denn auch eine unverhohlene behagliche Freude bereitete. Sie hatten das Gefühl, die Rolle sei jedem auf den Leib geschrieben, und jeder könne somit sein Allerbestes geben. Da offenbar der Autor die im übrigen unbedeutenden Schauspieler gar nicht kannte, so waltete nach der Kritiker Meinung ein seltsamer Glücksfall, der un-

möglich dem Autor gutgeschrieben werden durfte; ihren Bühnenlieblingen gebührte das grössere Verdienst am Erfolge! Sie unterlagen aber dabei einem Irrtum in ihrer provinziellen Harmlosigkeit. Der Autor war vielleicht kein Dichter (und das hatten sie richtig herausgemerkt), aber er war viel zu schlau und berechnend, als dass er den Erfolg seines Schwanks von dem zufällig in Posemuckel ansässigen Ensemble abhängig machte. Der Autor kannte ja nicht nur das Publikum und dessen Denkbequemlichkeit, sondern auch das Register der Durchschnittsbühnenleute ganz genau und arbeitete mit raffinierter Rücksichtnahme und in unwandelbarem und nie getäuschtem Vertrauen auf sie seine Stücke aus. Er hatte seine Schablone für die Personen, die er auf die Bühne stellte, und wusste, dass es in Posemuckel wie in Berlin geeignete Vertreter dafür gab, dass wohl ein Gradunterschied, aber kein Artunterschied bestand.

Vielleicht ist der Versuch nicht ohne Wert, die Arbeit des Dramatikers von der des Darstellers abzugrenzen, da Irrtümer, wie sie den Kritikern von Posemuckel passierten, nicht nur zwischen Verfasser und Beurteiler hin- und herlaufen, sondern die hauptsächlichste Ursache sind des Kampfes ohne Ende, der zwischen Darstellern und Beurteilern wogt. Dass etwas faul ist, wird jedem klar, der sich nach einer Erstaufführung bei fünf oder zehn Zeitungen Rat erholen will über den Wert des Stückes und der schauspielerischen Leistungen. Selbst wenn der Theaterabend zu politischen oder konfessionellen Erörterungen keinen Anlass gibt, die ja auch unter dem Strich mancher Parteiblätter nicht schweigen, selbst wenn sich

über die Kirchenzugehörigkeit der Darsteller beim besten Willen nichts Bestimmtes vermuten lässt, so hindert doch diese ausgesuchte Neutralität nicht, dass der gleiche Schauspieler mit den gegensätzlichsten Attributen belegt wird. Hier wurde er seiner Rolle nicht gerecht, dort gelang ihm das sehr gut, und in einer dritten Zeitung ging er sogar weit über den Dichter hinaus. Hier wieder bot er eine Gestalt voll Erdgeruch, der Wirklichkeit in Ton und Geberde abgelauscht, dort einen Schemen von unerträglicher Fadheit, die nur noch durch die Unnatürlichkeit des Sprechens überboten wurde. Gewiss spricht da der Geschmack des Urteilenden ziemlich vernehmbar mit, und dieser Geschmack ist ihm nicht wegzudisputieren, ist ein Teil seines Wesens und also etwas Wahrhaftiges. Anders aber ist es darum bestellt, den Darsteller nicht von seiner Rolle trennen zu können. Das ist ein offenbarer Mangel des Kritikers, der durch schärferes Hinsehen und bei gutem Willen wohl zu beseitigen wäre. Ohne viel Bedenken wird nämlich heute hie und da die Güte der Aufgabe mit der Güte des Schauspielers identifiziert, und die Mühe, die er an eine undankbare Aufgabe wendet, mit Undank gelohnt. So gelangen mittelmässige Talente von guter Gestalt und angenehmem Organ viel eher in erste Stellungen als die Begabteren, denen es an äusseren Reizen gebricht; den ersten fallen ausnahmslos die sympathischen Charaktere zu, die ohne sonderlich-künstlerische Durchdringung von selbst wirken, die andern quälen sich im Schweisse ihres starken Talentes vergeblich mit unangenehmen Aufgaben ab.

Geht ein begabter und wahrhaftiger Mensch zur Bühne, so tritt er mit der Naivität des nachschaffenden Lesers vor seine Rollen. Er denkt nicht ans Publikum, nicht an die Presse, er will nur einen Charakter auf die Beine stellen. Er studiert und studiert von der ersten dumpfen Empfindung an, bis er glaubt, die Gestalt mit beiden Händen, mit allen Sinnen gepackt zu haben. Sein Regisseur jedoch, zu dem er schliesslich kommt, sieht in ihm nur den Anfänger, dem die Technik beigebracht werden muss. Auf der ersten Probe wird der arme Junge von seiner Nichtigkeit so überzeugt, dass er am liebsten die ganze Schauspielerei an den Nagel hinge. Von dem, was er vorher bei der häuslichen Arbeit gefunden und erfasst zu haben wähnte, hat er nicht das geringste zeigen können. Vor lauter traditionell geheiligten Posen, die man ihm liebenswürdig verraten hat, vor dem Stellungswechsel, Hinsetzen, Aufstehen, Vorstürzen, Zurückprallen bei ganz bestimmten Stichworten ist er nicht dazu gekommen, das Wesentliche des Menschen, wie er es in seiner Einfalt verstanden hatte, zu offenbaren. Ja, der Regisseur muss das auch besser wissen; der ist schwer von Erfahrung, deshalb sagt er auch, wenn man sich wehrt: „Das ist immer so gewesen, sogar bei den Meiningern" und entwaffnet damit jeden Widerspruch. Er vertritt den Standpunkt, dass man vor allem dem Publikum gefallen müsse, und hat sich zur Durchführung dieses Problems die Taschen voll Mätzchen gestopft, die erprobt sind von altersher, ob sie auch den einzelnen Individualitäten durchaus nicht gemäss sind. Damit schmückt er nun samt den ergebenen Kollegen die Dialoge, und

den Ernst oder die Komik der Situation schlachten sie mit dem ganzen Aufgebot der typischen Mimik aus. Da wird ganz plötzlich beim Abgehen die Stimme sinnlos verstärkt, das Abschiedswort unter drei verschluckten Tränen dreimal wiederholt oder man stolpert zur unfehlbaren Herausforderung des Applauses über die Schwelle des Zimmers. Es ist selbst von Iffland bekannt, dass er keine Übertreibung scheute, um sich des Beifalls der Zuhörer zu versichern. Und er war sich seiner Schwachheit wohl bewusst; denn als er eines Abends hörte, dass Friedr. Ludw. Schröder in der Loge sässe, spielte er mit auffälliger Zurückhaltung. Den Kollegen erklärte er's nachher mit den Worten: „Die hohe Obrigkeit ist auf dem Posten!" Zum Glück handelt es sich bei solchen Mätzchen fast nie um wirkliche Dichtungen und Gestalten, sondern um Zuschauerfutter. Die Rolle hat kein eigenes Leben und wird durch die Routine des Schauspielers, wohl auch durch Vertiefung und Zutaten echter Phantasie, zu einem kurzen Dasein emporgehoben. Dem Shylock passiert es freilich auch zuweilen, dass der grosse Zug des Hasses zugunsten kleinlicher Ghettomanieren ausgeschaltet wird; aber zur Regel ist's nicht geworden.

Welche Stücke aber vertragen nun den schauspielerischen Aufputz und welche können und wollen seiner entraten? Man hat lange aus recht äusserlichen Gründen Buch- und Lesedramen und Bühnendramen unterschieden, um den handlungsarmen eine Entschuldigung widerfahren zu lassen. Heute ist diese Scheidung hinfällig geworden; unsere Theater und die künstlerischen Vereinigungen machen vor „Buchdramen" nicht mehr

Halt, und das Rampenlicht leuchtet jetzt nicht nur den Schlachtgefilden und zehnfachen Erdolchungen, sondern zittert auch über den traumhaften Dialogen Maeterlincks und den müden Versen des jungen Hofmannsthal; ja den schier überbühnlichen Eigentümlichkeiten der schwülen d'Annunzioschen Alkovenbelichtungen versucht es sogar gerecht zu werden. So wäre es wohl das einfachste, die Stücke in gute und schlechte zu gruppieren. Aber was ist damit gesagt, und wer geht da nicht irre? Es würde sich etwa mit dem nicht sachlich begründeten Urteile der Schauspieler decken, das ich vorhin zitierte: das ist was, und: das ist nichts. Der Laie kann damit nichts anfangen. Und doch sind hier nur Gefühlswerte, keine logischen im Spiele. Vielleicht wird aber der Unterschied an zwei Beispielen klar.

Es liegen zwei dicke Rollen auf meinem Tische. Von der einen gilt: das ist was, von der andern: das ist nichts. Gehe ich ans Studieren, so wate ich hier bis an den Hals in Schätzen dichterischer Offenbarung; ja, ein embarras de richesse, der sich auf Charakteristika der Gestalt, auf Ideen, Bilder, Situationen ausdehnt, benimmt mir förmlich den Atem, blendet mein Auge, schlägt mich zu Boden. Aber wieder gehe ich daran und wieder, und Zipfel für Zipfel erfasse ich allgemach vom Mantel; er fällt, und ich darf in das grosse, weite Herz schauen, liebe, leide, lebe mit ihm. Von Tag zu Tag wachse ich höher an dem Künstlergeschöpfe empor, das wie ein bronzener Koloss so unerschütterlich, so in sich gefestigt vor mir steht und meine Neugier erduldet; Hoheit leuchtet von seiner Stirn, unendliche Güte aus seinen

Augen, die doch in heiligem Zorne erflammen können, und sein beredter Mund tönt gewaltige Gedanken! Und ich lasse ihn nicht, er segne mich denn. Und er segnet mich wirklich; nicht mit allem, was an Segen in ihm ruht, o nein; aber was mir irgend gemäss ist, legt er mir in den Arm, und ich fühle mich reich und begnadet, so reich, als ich irgend werden kann, denn meine ganze Seele kehrt sich aus Tiefen ans Licht. Nun können die Proben beginnen, ich bin gerüstet.

Die andere dicke Rolle, in die ich gelegentlich einen Blick getan, um zu erfahren, wieviel Ballast ich da wieder unnötig meinem Gedächtnisse aufzuladen habe, bleibt bis zur ersten Theaterprobe von meinen Annäherungen verschont. Ich weiss, hier ist nichts zu ergründen, zu packen. Alles Notwendige wird sich auf dem Theater ergeben; denn „Theater" sind die Worte, die Handlungen, die drin stehen. Der Autor ist ja scheinbar recht peinlich gewesen; er gibt im Eingange eine behaglich-breite Beschreibung des äusseren Menschen bis auf die Farbe der Augen und die Länge der Wimpern, als ob er besorge, der Schauspieler könne aus den Worten, die er zu sprechen hat, sich einen ganz anderen Menschen konstruieren. In der Tat wird mich, wie so oft schon, dieser Steckbrief nicht abhalten, eine andere, wirkungsvollere Maske aufzusetzen, wenn ich während der Proben auf eine verfalle. Im übrigen verlasse ich mich getrost auf den Regisseur, meine mitspielenden Kollegen und meine eigene Geschicklichkeit, um die Rolle auszugestalten. Ein ganzes Arsenal von nie versagenden Augenverdrehungen und Mundbewegungen, der wohlbestallte

Apparat der Hand-, Rumpf- und Beingymnastik, das komisch wirkende Portament des Organs oder der unvermutete Wechsel von Brumm- und Falsettönen — all das wird seine Schuldigkeit tun. Und sollte es dem Autor passiert sein, eine Szene ohne Knalleffekt (entweder ein kapitaler Witz oder Rührung, am besten mit Kind) an den Aktschluss zu stellen, so wird schnell was hinzugedichtet oder aus einem anderen Akt herausgenommen, um dem Stücke ein paar Dutzend Aufführungen zu sichern. Stand dort der Charakter wie eine Bronzestatue vor mir, so fühle ich hier eine formlose, quabbelige Teigmasse in den Händen, die ich nach Gutdünken in die Breite und Länge kneten kann. Zwischen den äusseren Merkmalen der Figur, die angegeben sind, und den gesprochenen Worten, merke ich, besteht kein inniger Konnex. Wir sagen: man kann solche Rollen links und rechts herum, von vorn und auch von hinten spielen. Es gibt ja ganze Stücke, die nur auf Wortwitz gestellt sind, und die, wenn die Scherze veralten, nur durch aktuelle Extempores über Wasser gehalten werden können. Der Schauspieler erholt sich gern an solchen technischen Scherzchen von dem schweren Ernste der grossen Aufgaben, und es macht ihm auch Spass, sich als eine Art Schöpfer zu fühlen. Solchen Schöpferruhm einzuheimsen lockt unsere Besten zu Zeiten an. Auf ihren Gastspielreisen klappern sie oftmals einen Spielplan ab, bei dem den Wissenden der Menschheit ganzer Jammer anfassen kann. Ist er aber wahrhaft wissend, so entgeht ihm auch nicht, dass neben dem Ruhme viel Geld damit zu verdienen ist.

Es ist nicht die Regel, durfte ich sagen, dass Shakespearesche Charakterbilder und überhaupt die festumrissenen und festgefügten Gestalten der dramatischen Kunst in kleine Teile zerfetzt werden, die dabei des geistigen Bandes verlustig gehen, aber zu den Ausnahmen gehört solche Falschspielerei auch nicht. Es gibt freilich Schauspieler, denen Scheinarbeit zur Natur geworden ist, die ihrer Verlogenheit gar nicht inne werden. Denn das muss auch gesagt werden: unsere Ehrlichkeit steht auf des Messers Schneide und kann leicht ins Wanken kommen. Es gehört eine grosse Charakterstärke dazu, auf die Dauer gegen das Urteil der Masse anzukämpfen, das aus dem Lachen und Weinen, aus dem Händeklatschen und Bravorufen zu uns heraufschallt. Ist unser Blick aber durch alle Zeichen des Beifalls nicht getrübt worden, so verleitet uns dennoch oft unser Ehrgeiz dazu, das Publikum über unsere Talentgrenze wegzutäuschen. Wir jagen nach Rollen, denen wir nicht gewachsen sind, und ersetzen ihre Grösse und Tiefe durch allerhand tanzende Lichter und Schnörkel. So lenken wir vom Wesentlichen ab, das darzustellen über unsere Kräfte geht, und zum Unwesentlichen hin. Ich möchte diese Fälschungen mit den aufgeklebten und verputzten Zinkköpfen an den Häuserfaçaden vergleichen, die als Marmor oder Sandstein erscheinen wollen, der aus dem Innern des Gebäudes herauswächst. Wie hier von den Architekten, so muss dort von uns die Renaissance, die wahre Wiedergeburt, ausgehen, selbst auf die Gefahr hin, der verbildeten Menge im Anfange nüchtern zu erscheinen.

Es wäre wohl der kürzeste Weg, um die Schauspielkunst alles unechten Flitters zu entkleiden, wenn man die schlechten Stücke ausmerzte, die den Darsteller zu Eigenmächtigkeiten und Übertreibungen verleiten. Aber das Theater lebt nun einmal zur Hauptsache von den gut gespielten schlechten Stücken und verdient erst mit ihnen die Mittel, um echte Kunstwerke aufführen zu können. Das Theaterpublikum teilt sich ja auch in zwei Gruppen: die eine, grössere, sucht das bequeme Amüsement nach des Tages Mühen oder eine appetitreizende Vorspeise für nächtliche Vergnügungen; die andere, kleinere, fordert neue künstlerische Werte zur Bereicherung der ästhetischen Kultur. So arbeiten wir etwa sechsmal in der Woche fürs Brot und einmal für die Heiligung. Denn das Gefühl, mit dem wir an ein grosses Werk hinantreten, ist um nichts verschieden von dem Gottesdienst des Gläubigen; und es ist und bleibt der höchste Ehrgeiz der wahrhaftigen Schauspieler, sich dem Dichter unterzuordnen, ihm wie einem Fürsten zu gehorchen,

„der überzeugt, indem er uns gebietet."

Ich bin am Ende und knüpfe an den Anfang an. Kompromiss und Kompromiss sind verschiedene Dinge. Der eine liegt in der Sache selbst, bei uns in der Abhängigkeit von der Rolle, und wird nie aus der Welt zu schaffen sein; der andere aber, von der Gefallsucht diktiert, liegt im Willen des Künstlers und muss da mit allen Waffen der Persönlichkeit, deren vornehmste Eigenschaft die Wahrheitsliebe ist, bekämpft werden. Sobald es sich um die handwerksmässige Ausarbeitung der Stücke

zweiten und geringeren Grades handelt, kann des Schauspielers Anteil am Erfolge nur von Fall zu Fall und nur mit scharfen Augen abgemessen werden. Wird aber ein Kunstwerk aufgeführt, so ist ihm schon vom Dichter der Anteil von vornherein bestimmt: er hat sich dem Ganzen so einzufügen, dass kein Ton und keine Geste den gegebenen Rahmen sprengen. Es ist aus äusseren Gründen verzeihlich, wenn er dort kraft seines Könnens über die handwerkliche Unterlage hinausgeht; er wird aber zum Charlatan, wenn er sich unterfängt, eine Dichtung, die er nicht mitempfindet, durch das Feuerwerk seiner Routine überdeutlich machen zu wollen.

Zuschauerschmerzen.

In der Geschichte der künstlerischen Regungen steht vor der Tat des Dramatikers die des Schauspielers. Die Lust an der Verstellung, am Mummenschanz ist vielleicht so alt wie die Menschheit selbst oder doch wie der Götzendienst. Sie erst hat es dem Dichter eingegeben, über sein Rhapsodenamt hinauszustreben, um in den Geschöpfen seiner Phantasie, in Narren und Weisen, Starken und Schwachen, die höchsten Wahrheiten des Lebens und des Herzens anschaulicher auszusprechen, als seine einzelne schwache Stimme und der ärmliche Klang seines Saiteninstruments es vermochten. An der Hand der Grossen von Aeschylos bis zur Gegenwart hat sich der unterstromige Theatertrieb des Menschen zur lauteren Kunst herangebildet, hat er sich von einer allgemein völkischen Sache zum Virtuosentum des Einzelnen zugespitzt, das heute abgelöst wird vom Zusammenspiele der Wenigen.

Seitdem aber der erste Dramatiker den Darstellern wirkliche Aufgaben stellte, seitdem er also Höheres von ihnen verlangte als bis dahin der Stegreifsgewandtheit des Verkleideten möglich war, seit diesen Tagen ist auch

die Schauspielkunst in doppelter Hinsicht die Schuldnerin der dramatischen: sie ist einmal schlechthin abhängig geworden (und das ist ein Segen für sie!) und zum andern im Rückstand geblieben. Die Fülle der Aufgaben, die an sie herantraten, konnte sie nicht bewältigen, nicht lösen. Man zeige mir ein Theater zu irgend einer Zeit auf, das der „Orestie" des Aeschylos, dem „Hamlet" Shakespeares, Goethes „Götz" oder Kleists „Prinzen von Homburg" vollauf gerecht worden wäre! Ja, wir verfügen beispielsweise heute nicht einmal über eine Bühne, die Ibsens „Rosmersholm" so darstellte, dass der Kenner der Höhen und Tiefen des Werkes von Vollendung reden dürfte. Und hierbei liegen Menschen und Probleme mitten in unserer Zeit.

Wir wissen alle, was die Schuld daran trägt. Unsere schauspielerischen Talente reichen nicht für die rasch gewachsene Anzahl der Theater aus, die vom zahlungsfähigen Publikum gefordert und erhalten werden. Und zu Mustervorstellungen, in denen die Zersplitterten zu kurzem aber erspriesslichem Tun vereinigt würden, haben wir uns noch nicht aufraffen können. Wir wissen aber auch, dass, wo Ernst und Liebe walten, mit mittelmässigem Material Vortreffliches zu leisten ist, dass es also an noch wem anderen liegen muss, wenn ästhetisch gebildete Menschen der Vorstellung eines Klassikers oder einer Wagnerschen Oper nur mit Missbehagen anwohnen. Ich habe schon wiederholt der einen grossen Sehnsucht der Bühnenleute, die überall ohne weiteres Zustimmung findet, Ausdruck gegeben: der Sehnsucht nach tüchtigen Regisseuren. Ich habe auch klarzulegen

versucht, was einen Regisseur ausmacht, ohne freilich damit irgend etwas auszurichten. Der beste Wille reicht dazu nicht hin. Die Direktoren schätzen die eigentlichen Leiter der Aufführungen viel zu gering ein, und die Schauspieler hüten sich, solange sie noch Rollen spielen, sich auf den undankbarsten Posten am Theater zurückzuziehen. Undankbar ist er, weil weder die Presse noch das grosse Publikum sich für ihn interessiert.

Man hat mir gesagt, dass die Fähigkeiten meines Ideal-Regisseurs vollkommen genügten, um zehn draus zu machen, die alle noch besser wären als die, welche wir gegenwärtig haben. Ich richte meine Augen deshalb heute auf Zuschauerschmerzen, deren Heilung keine Kapazität oder Höheres erfordert. Meine bisherigen Vorwürfe erstreckten sich auf die Unfähigkeit, Talente heranzubilden und die Charaktere der Stücke vom Gesichtspunkte der Persönlichkeit aus zu ordnen und in Einklang zu bringen. Davon brauchte sich eigentlich keiner so recht getroffen zu fühlen, weil es aufs Gefühl ankam, weil ich in Bildern reden musste und nicht den sichtbaren Finger in sichtbare, klinisch benamsete Wunden legen konnte, weil, ich möchte sagen: unaussprechliche Wünsche gewünscht wurden. Hängen wir uns also diesmal an einige Äusserlichkeiten, die aber wichtig genug sind, weil sie auf Innerlichkeiten hinweisen. Fragen wir z. B. die Herren vom Regiestuhl, warum sie ihre künstlerischen Pfleglinge wie angeputzte Wachspuppen umherlaufen lassen, anstatt sie zu vernünftiger Kleidung, zu charakteristischen Masken anzuleiten? Und zum andern: ob ihnen bei den Gesten ihrer Opernsänger nicht auch

das Lachen ankommt, wie dem feineren der Zuschauer, und ob dieses Lachen nicht auf ihre Seele fällt?

In der Malerei sind wir glücklich so weit gekommen, dass einem grossen Teile des Publikums eine schlichte Landschaft über ein sauber erzähltes Novellenbild geht; die Bühne aber könnte sogar noch von Piloty und Becker sehr vieles lernen. Da würden doch wenigstens keine ausgefressenen Choristen den Himmel bevölkern, wenn es gälte, Faustens Erlösung in ein Bild umzusetzen; da ritten die Walküren nicht in den schlohweissesten griechischen, den Fuss deckenden Tempelgewändern durch die nordischen Wälder; da sänge der junge Fenton seine Serenade vor der „süssen" Anna nicht in dem nagelneuen, tadellos sitzenden braunen Puffengewand mit den obligaten, schrecklich-feinen, taubengrauen Trikotstrümpfen und in blitzenden Lackschühchen, zu denen der steifgestärkte und -geplättete Umlegekragen und die wohlgezählten und wohlangeklitschten sechs Stirnlöckchen lieblich passen. Wer merkt dann überhaupt, dass dieser Fenton ein verarmter Edelmann ist? Auch von schlechten Friseuren sind die tüchtigeren Maler der erzählenden Bilder weit weniger abhängig als unsere ganze Bühnenkunst. Wo singt denn der Siegfried, dem die Eitelkeit nicht die Locken gewickelt hat, und der nicht aufs rötlich geschminkte Ohrläppchen mehr achtet als darauf, dass er einen draufgängerischen Naturmenschen zu verkörpern hat? Dürfte uns auch der geringeren Zeichner einer diesen steifbeinigen, verschnürten, tanzgemäss trippelnden Zärtling vorsetzen in dem bekannten ewig-frischgebügelten Wamse? Aber liest man wohl auch

in den ausführlichsten Theaterkritiken davon? Nie und nimmer! Die Referenten scheinen gar nicht mehr imstande zu sein, sich mit unbefangenen Augen vor eine Bühne hinzusetzen. Man hört nur, man sieht nicht, und ob man auch noch so eifrig vom „Gesamtkunstwerke" spreche. Wird der Mann da oben nicht heiser, trifft er im ganzen seine Einsätze und führt er nicht gerade das Horn zu spät an den Mund, wenn der Musiker hinter der Kulisse bläst, so lobt man einstimmig wieder einmal die schöne Aufführung.

Eine gute schauspielerische Leistung ist nun in sich schon ein kleines „Gesamtkunstwerk"; sie hat dichterische, musikalische, malerische und plastische Eigenschaften. Nun steckt aber nicht in allen guten Schauspielern, noch weniger in den Sängern, zugleich der Maler und der Bildhauer. Sie sind nicht einmal durchweg scharfe Beobachter, die ihre Gestalten bis auf die Mundwinkel geistig vor sich sehen. Da müssen andere nachhelfen. Und können die es nicht, die dazu verpflichtet sind, so soll man suchen, bis man Taugliche findet. Dem Kostümzeichner hat man ja von jeher einige Aufmerksamkeit geschenkt; ich verlange sie auch für den Friseur, der die Bärte und Perrücken anzufertigen und herzurichten hat. Wie verfilzte Stücke von Bärenfellen sehen aber heute die Haarsurrogate der untergeordneten Darsteller in der Regel aus, und als ob sie aus dem Glaskasten eines Coiffeurs kämen, die der „ersten Kräfte". Ich habe leider versäumt, mir eine Sammlung solcher Köpfe anzulegen, die ja Stück für Stück photographiert worden sind; sonst könnte ich Beispiele und Gegenbei-

spiele in schönster Wirkung zeigen. Aber fast jede Vorstellung zeigt uns beiderlei. Hier ein Charakterkopf, aus Empfindung und Beobachtung komponiert, dort die süssliche Schablone des „schönen" Mannes mit blonden Pfropfenzieherlöckchen und dem fussackähnlichen Barte des Kaukasiers aus dem Schul-Geographiebuche. Traditionell und mit bleibendem Erfolg wird bei allen männlichen Charakterfiguren im Alter von achtzehn bis fünfzig Jahren seit langer Zeit angewendet die Barnay- und die Nikischlocke, erstere ein wenig seitlich übers Auge fallend, letztere über die Stirnmitte geführt bis zur Nasenwurzel. Über fünfzig Jahre hinaus gibt's dann die graue lockige Titusperrücke für Fürsten und Geringere, die von guter Gemütsart sind; für Rektoren, Theologen und Schufte hat man strähniges langes Haar auf Lager; für alle, die Witze zu machen haben, die Glatze. Eine seltene Einmütigkeit der sonst recht eigensüchtigen Schauspieler prägt sich auch in der Zeichnung der Augenbrauen aus: immer die gleiche dünne schwarze Linie, für jedes Alter und jede Haarfarbe einheitlich-wirkungsvoll festgelegt. Soll ich noch von der besonderen Raffiniertheit im Charakterisieren reden, welche die Nasenlöcher rot schminkt und falsche Grübchen aufsetzt?

Es gab eine Zeit, die uns Besserung erhoffen liess: als man von Sardou zu Ibsen ging und als Gerhart Hauptmann unserer Bühne „die Weber" schenkte. Das törichte Rot wich von den Wangen, einige Darsteller arbeiteten nur noch mit weichem Bleistift und Puder. Die Vorstellungen im Berliner „Deutschen Theater" waren auch äusserlich Herrschertaten des Naturalismus.

Leider blieb das Streben nach solcher Charakteristik auf das „Deutsche Theater" und was von ihm abhing beschränkt. Und heute sehen wir wie vor den neunziger Jahren das Elend kostümlich dargestellt durch gleichseitig-dreieckige oder viereckige rote Flicken auf neuen blauen Röcken oder gelben auf weissen. Im übrigen werden den Damen auch durch das Elend weder „Sezessions"-frisur noch Spitzenhemd, noch durchbrochene Strümpfe oder Chevreauschuhe angetastet. Regel ist: wo nicht ausdrücklich von zerlumpter Kleidung die Rede ist oder wo sich derartige Stellen irgend wegstreichen lassen, da zieht man das Beste an, was man hat. Ibsens Einsiedler und Blumenthals sogenannte Lebemänner werden auf der deutschen Bühne in der Erscheinung fast durch nichts unterschieden. Der Jan Flemming in „Flachsmann als Erzieher" lief, als ich ihn sah, in einem Kostüm einher, das nicht unter 150 Mark gekostet haben konnte und geraden Wegs vom Hofschneider kam. Damit vergleiche man die wirklichen Anzüge unserer Volksschullehrer; nicht auf der Strasse, sondern wenn sie im Lehrerzimmer den Rock gewechselt haben und Schule halten. Das Wiener Publikum, las ich neulich, hat sein Burgtheater nicht mehr so lieb wie früher, schaut nicht mehr mit der alten Verehrung zu ihm auf unter anderem darum, weil von der Bühne herab nicht mehr die Mode angegeben wird wie ehedem, d. h. weil Darsteller und Darstellerinnen es wagen, zwei Akte hindurch einen und denselben Anzug zu tragen. Sie sollten am liebsten bei jedem Auftritt neu equipiert erscheinen. Wohin diese unsinnigen Forderungen führen,

die nie auf das Charakteristische, sondern immer auf das Neue zielen, davon können die armen Provinzschauspielerinnen ein bitteres Liedchen singen. Mir hat es stets in der Seele weh getan, wenn des Nachmittags — zwischen Probe und Vorstellung — wo ich ein bischen frische Luft schöpfen durfte, die Kolleginnen daheim bei der Näharbeit hocken mussten. Da versuchten sie denn krampfhaft, ihr einziges Salonkleid etwa durch Aufsetzen eines Sammetstreifens so umzuändern, dass das Publikum es für ein zweites nehmen möchte.

Lasse man doch Stücke, die der Kostümpracht erst den Erfolg verdanken, kalten aber gerechten Herzens zugrunde gehen, indem man den Aufwand n i c h t macht! Unsere gastierenden „Salonschlangen" sind mit einem Schlage ruiniert, wenn ihre Toiletten nicht mehr beschrieben und beklatscht werden. Was ist denn an dieser „Madame sans-gêne", wenn auf die Toiletten kein Wert gelegt wird und die „pikante" Umzugsszene wegfällt?

Die Baronesse Falke hat hier den Stein wieder einmal ins Rollen gebracht. Ich habe meinen Stoss dazu gegeben und zwar mitten aus dem Lager der Angegriffenen heraus, denen sie wohl ferner steht. Ich erweitere ihre Klagen durch den dritten Punkt, den ich bereits erwähnt habe; er betrifft die sinnlosen G e s t e n der Darsteller, besonders in der Oper und vor allem beim stummen Spiel. Eine Weile habe ich mich bedacht, hiergegen zu Felde zu ziehen, weil mir meine mündlichen Vorstellungen bei Sängern immer mit der Aufforderung beantwortet wurden: „In der Oper ist das ganz anders als im Schauspiel; mach's doch besser!" Damit war ich

besiegt; denn kein Direktor gab ja die Rolle des Tristan jemals in meine Hand. Ich musste mich damit begnügen, an der Hand guter Kostümbilder wenigstens aufs vernünftige Kleiden und Schminken hinzuweisen. Immerhin wagte ich einige Sänger zu nennen, die, wie der alte Niemann, wirklich im Werke lebten. In der Oper vor Wagner aber kannte ich leider keinen, der mir zu Dank gesungen und gespielt hätte. Und so sagte man mir sehr entschieden: Opern wie Fidelio, Don Juan, Lustige Weiber, Carmen seien eben „nicht schauspielerisch komponiert".

Dann aber sah und hörte ich die Gutheil-Schoder aus Wien in der Rolle der Frau Fluth, in der mir, schlecht gerechnet, schon zehn Sängerinnen begegnet waren, die nach dem Ausspruch der Presse auch schauspielerisch die Aufgabe vollkommen gelöst hatten. Und ja, hier hatte ich nicht nur eine darstellerische Offenbarung, sondern sie ist mir die Waffe geworden, mit der ich jeden heimweisen kann, der mir zur alten Leier singt: die vorwagnerische Oper lasse ein natürliches Gestenspiel nicht zu und verlange nur, die Töne so schön anzusetzen und herauszuholen, wie es die Schule irgend lehre. Ausserdem müsse man bei den wechselnden Rhythmen viel zu sehr auf den Taktstock achten.

Mit Verlaub: wer noch am Taktstock hängt, hat seine Partie nicht fest in Kopf und Herzen. Freilich sollt ihr zusammenstimmen, das Orchester, sein Dirigent und du da oben; aber, wenn ihr Kunst übt, lasst den Zuhörer wenigstens nicht merken, wie sauer euch das wird. Meine Frau Fluth war nicht nur im Takte, ohne hinunter

zu schielen, sie war auch immer mitten in der Komödie und vor allem mitten in der schelmischen liebenswürdigen Persönlichkeit, die sie darzustellen hatte. In den Fingerspitzen spielte sie noch mit, was sie aus den Augen blitzen liess. Sie sang die Rückwand des Zimmers an, wenn's ihr und dem Stück gerade passte, sie sah ihren Partnern, die immer ängstlich ins Orchester stierten, keck ins Gesicht, um da drinnen ihren Duettanteil abzulesen, sie tollte mit ihnen nach allen Richtungen im Zimmer umher, sie spielte sogar die Koloraturen. In der Regel stellen sich die Frauen Fluth dazu vor den Souffleurkasten, recken ihren Kopf mit dem stereotyp lächelnden Balleteusengesicht in die Soffitten, um den weissgepuderten Hals und die Beweglichkeit des Kehlkopfs zu zeigen, und kümmern sich den Teufel um alles, was um sie her vorgeht, und welcher neue lustige Plan aus diesen Kadenzen klingen soll. Wie anders die Schoder! Die feine Grazie der Nikolaischen Musik war mir von jeher eine Lieblingsfreude, diesmal wurde sie mir in menschlicher Verkörperung zum Erlebnis.

Ich bin nun nicht so töricht, unsern Regisseuren zuzumuten, aus ihrer jeweiligen Frau Fluth eine Schoder zu machen. Der liebenswürdige Dämon und die natürliche Grazie lassen sich nicht lehren. Die humoristisch wirkenden kleinen Einfälle nachzuahmen halte ich gleichfalls für falsch. Sie passen dort, sie passen nicht hier. Aber das künstlerische Prinzip der Unaufdringlichkeit sollten sich die Spielleiter zu eigen machen. Der Taktstock muss ignoriert werden, soweit es irgend möglich ist; die Sänger müssen wissen, wo sie sich befinden, woher sie

kommen und wohin sie gehen, und was sie auf der Szene zu tun haben. Die wohlgepflegte, geisterbleiche beringte Hand auf die Magengegend zu legen, um die Wahrheit und Heftigkeit tiefster Gefühle kundzutun, das fällt doch nur einem lyrischen Tenor und selbst diesem nur auf dem Theater bei; in der Wirklichkeit würde er sich selber auslachen, wenn er sich dabei ertappte. Auf die Zehenspitzen hebt man sich doch auch nur, wenn man von der Strasse aus ins Hochparterre gucken will, nicht aber um einen hohen Ton zu singen. Der Unteroffizier und das Exerzier-Reglement glauben, wenn sie den Rekruten den Parademarsch beibringen, sie lehren den natürlichsten Gang von der Welt. In Wirklichkeit aber geht man nirgends so unnatürlich als auf dem Exerzierplatz und auf dem Theater. Besonders hier wird ein Fusspitzenschritt geübt wie beim Menuett, auch wenn sich's um Raufereien handeln mag. Hat einer gar zehn Schritte in einem Zuge zu wandern, so knicken beide Beine ins Knie; das rückwärts stehende linke gleitet, die Bühnendiele hörbar streifend, ans rechte heran, wobei sich das letztere streckt; hier ist einen Augenblick Pause; dann rutscht das linke weiter und berührt endlich mit der Fusspitze — eine gewöhnliche Schrittlänge vor dem rechten — schüchtern den Boden; dann erneutes gemeinsames Einknicken, und nun wiederholt das rechte Bein das Manöver des linken, bis die Geliebte, die stürmisch ersehnte, langsam aber unsicher erreicht ist. Alsdann sagen oder singen sie den Gutenmorgengruss. Man nennt dieses den Theaterschritt, wohl auch den stilisierten Gang; er wird, glaube ich, noch auf dramatischen Konservatorien ge-

lehrt. Wer ihn einmal zu Hause probiert, lacht sich krank.

Ich sehe die Szene wieder vor mir, in der dem Tristan der unselige Trank eingegossen wird. Man hat vorher des Langen und Breiten vernommen, was in den beiden Flaschen steckt und welche davon für Tristan bestimmt ist. Nun frage ich mich, wenn ich das stumme Spiel Isoldens und Brangänens beobachte, für wie dumm wohl die beiden Damen und ihr Regisseur den Tristan oder das Publikum halten. Da werden ja Tänze aufgeführt, deren Bösartigkeit ein blinder Tristan wittern würde! Isolde befiehlt und droht mit dem Aufgebot aller Theatermimik: „stilisierte" Athletenschleifschritte, erhobene Arme, geschüttelte Zeigefinger und Nachhülfen durch Auf- und Niederklappen des Kopfes rücken ins Treffen; Brangäne wiederum fleht um Gnade mit den korrektesten Schwimmschultempis I bis III. Dabei hängt vom Gelingen des Planes für Isolden nicht weniger als alles ab. Tristan, wie sie ihn beurteilt, darf nicht den geringsten Argwohn schöpfen. Er würde den Trank zurückweisen und am Leben bleiben; sie aber fände dann kaum die Kraft, allein in den Tod zu gehen, und wäre so Markes Weib. Jeder, der sich in die Lage Isoldens versetzte, würde das ganze stumme Spiel, sofern er nicht ans Theater dächte sondern an den Vorgang, auf ein Drohen mit den Brauen, in Rückenstellung zu Tristan sammeln; ein halber, scheinbar gleichgiltiger Schritt auf Brangänen zu und zusammengebissene Lippen erhöhten dann die Drohung; Brangäne brauchte nur schüchtern mit den Augen zu bitten und den Trank vorläufig nicht

zu ergreifen, so wäre Wagners Vorschrift erfüllt, Tristans Gegenwart und eine mässige Fassungskraft des Publikums berücksichtigt. Dass — gegen Isoldens Mutmassung — Tristan andererseits doch ahnt, was ihn erwartet, hat seine Gründe in den Beziehungen, die früher zwischen ihm und seiner Pflegerin bestanden, dann in dem ganzen Gebahren Isoldens während der Fahrt zu Marke, und nur zum kleinen Teil in dem Spiele, das die beiden Frauen vor ihm aufführen. Sein Argwohn ist durch all das genug genährt, um ihn ausrufen zu lassen:

„Los den Anker! . . .
Wohl kenn ich Irlands
Königin
Und ihrer Künste
Wunderkraft!“

Es ist nur selbstverständlich, dass der Gestenreichtum solcher Darstellerinnen nicht für wirklich starke Momente ausreichen kann, wenn sie ihr Stärkstes schon in den Beiseit-Szenen vergeuden. Die Zuschauer verlieren jeden Masstab für die Bedeutung der Bewegungen. So sehen wir, um bei dem einen Werke zu bleiben, Isolden an Tristans Leiche äusserlich in der gleichen Verfassung wie vor dem Tranke: derselbe Schritt, dieselbe Hebung der Arme, dasselbe Kopfwerfen. Hier müsste doch die Geste und Geberde ins Riesenhafte wachsen, denn Ungeheures ist inzwischen vorgegangen. Und die mitteninne liegende wunderbare Liebesszene, die an Leidenschaftlichkeit und Selbstvergessenheit alle anderen hinter sich lässt: was wird auf dem Theater daraus! Die beiden Leutchen setzen sich, wo es Wagner vormerkt,

vorsichtig auf die Bank; er legt seinen Arm behutsam um ihren Hals oder vielmehr auf die Marmorlehne, um die Frisur der Geliebten zu schonen, und nun starren beide unausgesetzt nach dem Dirigenten. Hier hebt die unerhörte Sinnlichkeit der Musik an mit den Worten:

„O sink hernieder, Nacht der Liebe!"

Wir blicken weg und lauschen nur noch. Das nennt die Bühne Brautnacht, in dieser Szene werden die beiden des Todes schuldig! Wie das Gespräch zweier Staatsmänner nimmt sich's aus, und ein Sündenfall durch alle Gluten soll es sein!

Sind die Regisseure aber nicht imstande, hier Wandel zu schaffen, ihre Sänger zu temperamentvolleren Bewegungen anzuspornen, so sollten sie wenigstens auf eine sinngemässe Handhabung der Requisiten Bedacht nehmen. Wer gewinnt es über sich, auf der Bühne einen Brief so zu lesen oder zu schreiben wie zu Hause? Wer sieht sich die Geldstücke an, die er beim Bezahlen aus dem Beutel oder der rechten Westentasche holt? Wie beliebt ist es noch, mit der Faust die scharfgeschliffene Schwertklinge anstatt des Knaufs zu umfassen oder wohl gar durch die Hand zu ziehen, als wollte man die Elastizität prüfen! Wie töricht verfährt man mit gefüllt sein sollenden Trinkhörnern und Bechern; sie werden, bevor man sie an den Mund setzt, in die Luft geschleudert, dass der Wein an die Decke spritzen müsste.

Es genügt eben für das grösste Theater nicht, einen Tenor-Star mit 100000 Mark zu bezahlen und einen in Paris und Madrid gefeierten Kapellmeister zu besitzen. Und es ist Sache der Presse, nachdem sie den Geschmack

des Publikums ans Unnatürliche gewöhnt hat, nunmehr Tag für Tag das Natürliche zu betreiben und gegen die Nachlässigkeiten und Sinnlosigkeiten der Bühnenleitungen zu opponieren. Im allgemeinen an Bayreuth als das Muster zu erinnern, halte ich für müssig, weil jeder Direktor sich mit seinen geringeren Einnahmen entschuldigen kann. Vielleicht aber ist es wirksam, in Anlehnung an eine gute Münchener Mozart-Aufführung oder an die vernünftigen Kostüme und Masken des „Deutschen Theaters" nach und nach wieder den Sinn der Zuschauer auf das Gute und den der Regisseure auf das Bessere zu lenken. Oder der Kritiker greife eine Szene aus dem aufgeführten Werke heraus und bespreche aus eigenem Gefühl die Mängel der Darstellung. Die Zeit ist ja gottlob vorbei, da eine Madame Hensel dem Hamburger Dramaturgen Lessing verbieten durfte, sie zu tadeln; die Eitelkeit dieser Dame hat uns unser künstlerisches Handbuch gekostet — ein Schaden so unermesslich wie unersetzlich.

Theorie und Praxis der Bühnenregie.

Noch immer stehen wir vielfach im Zeichen des Wortes; an Taten gebrichts. Es ergehen Anregungen auf tausend Radien des Kunstzirkels, in verschwenderischer Fülle werden Samen ausgestreut, und der Widerhall ist nur eine neue Anregung, die Frucht nur ein neuer Same. Aus dreissig Büchern wird ein einunddreissigstes.

Es ist mir gewiss eine Freude, wenn tüchtige Gedanken zum Besten unserer Bühnenkunst auftauchen, wieder und wieder durchgedacht, von vielen Seiten betrachtet oder auch nur gedächtnismässig wiederholt werden. Dass sich aber die Praxis gar nicht daran kehrt, dass der theoretisch längst umgebrachte Schlendrian fröhlich weiter tippelt und vom Publikum dick gefüttert wird, kann einem den Mut beinah rauben. Der Schauspieler sieht in einem Buche über sein Schaffen eine öde Schulmeisterei, der er aus dem Wege geht; der zünftige Regisseur liest wohl ab und zu dergleichen, hält aber immer nur seinen Stand und seine Kollegen für reformbedürftig, niemals sich selbst; und der frisch von der Literatur herkommende Bühnenleiter weiss, sobald er dem lebendigen dickköpfigen Schauspieler auf der

Probe gegenübertritt, fürs erste mit seiner angelesenen Thesenweisheit nichts Rechtes anzufangen.

Das vor kurzem erschienene Buch „Regie" von Karl Hagemann wird leider kein anderes Schicksal haben als viele seinesgleichen. Die Zeitschriften werden sich seiner annehmen — ein Theoretiker des anderen —, sie werden es verdienstlich nennen und, weil die Leser gerne vom Theater hören, ein paar nebensächliche Ausführungen des Verfassers zitieren, die „interessant" erscheinen. Die Sammler werden es kaufen und ihrer Bücherei als ein neues Zeugnis des in der Bühnenkunst „frisch pulsierenden Lebens" einreihen; und ein paar junge Germanisten werden sich daraus ein Rüstzeug für ihre zukünftige Theaterlaufbahn schaffen wollen, das ihnen doch nichts nützt, wenn die innere Begabung fehlt. Von der Pike auf zu dienen ist für den Kommandierenden der Bühne die beste Vorbereitung, die gemeine Praxis die nie versagende Grundlage zur Lösung verwickelter künstlerischer Aufgaben!

Hagemann hat aber auch, wie er in der Vorrede sagt, vornehmlich für das deutsche Theaterpublikum geschrieben. Da kann er erst recht eine schwere Enttäuschung erleben; denn das Publikum, das die Dichter verhungern lässt, ehe es ein paar Mark für ihre Werke ausgibt, greift zu ästhetischen Arbeiten überhaupt nicht, wenn sie die Länge eines Feuilletons überschreiten. Kulissenanekdoten dagegen sind herzlich willkommen: Ehebrüche, die im Zwischenakte einer Erstaufführung mit Kladderadatsch entdeckt werden; kleine Schauspieler-Liebeleien, die mitten im Stück vor ver-

sammelten Zuschauern einen unbühnlich-echten Ausdruck finden; Balletzoten oder komische Wortverdrehungen in Klassiker-Aufführungen. Auch kosmetische Geheimnisse einer ältlichen Liebhaberin und die Streitigkeiten mit der Garderobière finden wohlbereiteten Boden; und welches Laienauge erquickte sich nicht an Bildern aus dem Boudoir der Salondame, die so weltentrückt in ihren deutlich erkennbaren Schiller starrt! Wer darüber zu schreiben weiss, wird als feiner Theaterkenner in den Spalten der besten Tageszeitungen zu Worte kommen. Und das Publikum lässt sich von den Zeitungen erziehen.

Dabei lesen sich unsere heutigen ästhetischen Arbeiten schon viel unterhaltsamer als dramaturgische Abhandlungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts! Wer sich jetzt noch so abstrakt ausdrücken wollte wie der alte Herr Professor Roetscher, dem wir Schauspieler zu unendlichem Danke verpflichtet sind, fände nicht einmal einen Verleger. Wie konkret klingt es, wenn Hagemann für das moderne Drama „gedämpftes Orchester" verlangt. „Die Geigen mit Sordinen, die Hörner gestopft". Ja, würde so ein Bild nur aufgegriffen! Aber von einer feinen Hand, einem klugen Menschen, der sich nur an geeigneten Stellen daran erinnerte. Denn ein allgemein giltiges Programm darf daraus nicht abgeleitet werden. Das müsste eine schöne schläferige Langeweile geben, wenn von 7 bis 10 Uhr ununterbrochen „gedämpft" gesprochen und agiert würde! Deshalb blicken nun auch die meisten Bühnenleute verächtlich auf Bücher wie das Hagemannsche: ihr oftmals recht

gesunder Menschenverstand wittert instinktiv Regeln und Gesetze darin, und sie wissen doch, dass beim Theater alles anders kommt, als man voraussieht, dass der tüchtigste und gewiegteste Regisseur seine besten häuslichen Ideen auf den Proben ändern oder aufgeben muss. Wenn ich mich einer drastischen Redensart bedienen darf: soviel Knüppel gibt's gar nicht, wie dem Dichter, Direktor, Regisseur und Schauspieler bei Ausführung ihrer Wünsche zwischen die Beine geworfen werden! „Dies Stück", meint einer, „will ganz langsam gesprochen werden." Bald aber stellt sich heraus, dass der Zuschauer dann nach der ersten Szene aus dem Theater laufen würde. Und nun beginnen auf der Probe die Kompromisse zwischen langsam, weniger langsam, etwas schneller und schnell, zwischen leise, weniger leise, etwas lauter und laut. Was nützt in solchen Fällen, die zu den alltäglichen gehören, in denen nur die Rücksicht auf das Publikum und der Instinkt des Regisseurs entscheiden, was nützt da das oben angeführte hübsche Bild Hagemanns in all seiner konkreten Deutlichkeit? Und nun schüttet die Mehrzahl meiner Kollegen das Kind mit dem Bade aus und erklärt das ganze Buch in Bann und Acht.

Und ich klatsche ihm doch Beifall, dass er's geschrieben, da er den Weg in die Praxis nun einmal nicht gefunden hat und ihr nicht unmittelbar beispringen kann. Unser Theater ist über die Kinderjahre hinaus und muss endlich dahin kommen, sich auch von einer vernünftigen Theorie beeinflussen zu lassen. Zudem haften so viele Schäden an seinem Körper, dass sie in Wort und Schrift nicht oft und derb genug blossgelegt werden

können. Je mehr Angriffe von allen Seiten erfolgen, umso eher wird's besser werden. Und unter den Angreifern führt der Verfasser tüchtige Kämpen an: Lessing, Schröder, Laube, Dingelstedt, den Herzog von Meiningen, Richard Wagner und einige Zeitgenossen, die unermüdlich ihre reformierenden Ideen betreiben.

Nicht délusion, Täuschung, sondern illusion, Schein, ist ihm der eigentliche Sinn der Theaterspielerei. Wir hören Konrad Langes Kunstdefinition heraus, der zwischen unkünstlerischer „vollendeter Täuschung" (Wachsfiguren, Panoramen) und „bewusster Selbsttäuschung" (jedes Kunstwerk) unterscheidet. Die Phantasietätigkeit des Geniessenden spielt also bei beiden eine wesentliche Rolle. Nur unterschätzt Hagemann ihre Stärke. So rühmt er die Unbefangenheit der Zuschauer im elisabethanischen Zeitalter und behauptet, dass die körperlich dargestellten Macbeth-Hexen in der Gegenwart lächerlich wirken, weil uns der Glaube an Feen, Geister und allerlei Arten von Ungetümen abhanden gekommen sei. Die Tatsache der lächerlichen Wirkung stimmt, wenigstens innerhalb des deutschen Theaters, ihre Begründung aber ist falsch. Shakespeare freilich durfte die kriegerische Schlachtreihe bei Azincourt durch vier oder fünf Statisten andeuten, ohne gescholten zu werden, und die Hexen im Globe-Theater kamen den Märchenbildern wohl noch weniger nahe als unsere auf einer Provinzbühne; ein Unterschied in der Illusionswilligkeit der Zuschauer von heute und damals ist also nicht wegzuleugnen. Wenn es aber unsre Bühnentechnik nicht zuwege bringt, solche rein-dichterische Gestalten glaubhaft auf-

leben zu lassen, so liegt das an ihr und nicht am Publikum. Die Illusionsfähigkeit des Publikums ist höchstens nur in demselben Tempo gesunken, in dem sich die Technik vervollkommnet hat. Wir sind ebenso bereit, im Theater die Hexen für wahr zu halten, wie es die Königin Elisabeth zu Anfang des 17. Jahrhunderts tat, nur soll man eine Verkörperung finden, die uns ebenso gefangen nimmt wie etwa die Echtheit eines schlesischen Weber-Intérieurs, die im „Deutschen Theater" erreicht worden ist.

Und ich habe bei der englischen Gesellschaft des Forbes-Robertson grade die Macbeth-Hexen so unheimlich-grotesk gesehen, dass mich der Eindruck ein Leben lang nicht verlassen wird. Ein Kind grault sich, wenn der eigne Vater eine plumpe Maske vors Gesicht hält; wir aber beanspruchen nicht nur eine ungewöhnliche Gestalt in ungewöhnlicher Tracht mit ungewöhnlichem Gesicht und seltsamem Gebahren, sondern wünschen auch das Milieu ins Seltsame verändert, die Beleuchtung „gespenstisch". In seiner Hamburgischen Dramaturgie geht Lessing einmal mit Voltaire ins Gericht, weil er den Geist des Ninus in der „Semiramis" am hellen Mittage erscheinen lässt; und er stellt Shakespeare als Muster hin, der für Hamlets Vater die Mitternacht und alles Drum und Dran zu Hilfe ruft, das der Mensch nun einmal mit dem märchenhaften Begriffe eines Gespenstes verknüpft. Was Lessing als illusionsstörend empfand, das stört uns auch heute. Meine englischen Hexen aber blieben wunderfein im Bilde. Sie waren durchaus körperlich (die Namen der drei Darsteller standen auf dem Zettel),

und dennoch hörte man sie nicht auftrapsen, wie es die zwei dicken Komiker und der Chorist taten, neben denen ich einmal den ehrgeizigen Schotten spielte. Drei baumlange spindeldürre Kerle waren von dem englischen Regisseur ausgesucht worden, die sich die famosesten Hexenfratzen angeschminkt hatten: grauer Teint, Nase und Kinn so spitz und gebogen, dass sie einander beinahe berührten; schmutziges, strähniges Haar, die Backen voller Warzen und die Warzen mit Haarborsten gespickt. Der Körper war von oben bis unten in ein gelblichgraues Trikot gehüllt, das wie Pergament wirkte, und darüber hingen steinfarbige durchsichtige Fetzen Zeuges, die sich bei den raschen und huschenden Sprüngen wie wallende Nebel ausnahmen. Die drei ekelhaften Kerle hockten nebeneinander auf einem Felsenvorsprung, als sie Macbeth erwarteten. Sie schienen mit ihm verwachsen zu sein, so schmiegten sich Farbe und Falten dem Steine an. Über dem Ganzen lag die Stimmung eines nebligen Regentages, durch den auf Augenblicke die fahle Sonne sticht: „So schön und hässlich sah ich nie 'nen Tag!" Das war's.

Hat also der Regisseur Phantasie, so zwingt er sie auch dem verwöhnten Publikum auf. Hagemann geht hier zu radikal vor, wenn er an Stelle der Körperlichkeit der Bühnengeister durchweg die blosse Naturstimmung setzen will, in die dann der Zuschauer selbst die Fabelwesen hineinsehen soll. Ob dazu immer die Phantasie ausreichen wird? Lautenschläger, der Techniker des Münchener Hoftheaters, soll damit umgehen, die Wolfsschlucht im „Freischütz" ohne fliegende

Schweine und flügellahme Eulen gruslich zu machen. Ich zweifle in diesem speziellen Falle durchaus nicht am Gelingen: mit Nebeldampf und Wolkenfetzen, mit dem Knarren bewegter Bäume, mit Geheul aus unsichtbarem Munde ist das Problem vortrefflich zu lösen. Auch die Erscheinung des Erdgeistes würde ich nur durch eine Flamme andeuten, die aus der Kulisse herausschlägt und Fausten wirklich blendet. Heute wird es zur Farce, dass der Übermensch Faust beim Anblicke des lieben alten Grosspapas zusammenbricht, dem jeder Backfisch im Zuschauerraum ruhig in die Augen guckt. Und da der Erdgeist in getragenem Tone spricht, so geht kein Wort verloren, wenn auch der Hörer den Sprecher nicht gewahr wird.

Wo aber mehrere Geister auftreten und verzwickte Dinge sprechen wie bei Shakespeare und in Ibsens „Peer Gynt", da müssen es leibhaftige Gestalten sein. Dass dabei nach Hagemanns Wunsch die Stimmung das Primäre bleibt, während die phantastischen Gebilde sekundär sind, wird sich wohl in der Praxis nicht so reinlich befolgen lassen.

Über die historische Treue der Kostüme, Requisiten, Hantierungen spricht Hagemann beherzigenswerte Worte. Sie darf nur Mittel, niemals Zweck der Bühnenkunst sein. Was bloss wissenschaftlich richtig ist und nicht zugleich künstlerisch bedeutsam, kann skrupellos übergangen werden. Ja, die gar zu peinliche Echtheit vermag der Wirkung einer Szene sogar entgegenzuarbeiten und Lachen zu erregen, wo es dem Dichter ernst ist. Kleidung und Verkehrssitten hängen vom Schicklichkeitsgefühl

ihrer Zeit ab. Der moderne Zuschauer versetzt sich nun zwar mit historischem Sinne in längst-vergangene Tage und nimmt die Ungeheuerlichkeiten eines Herkules, eines Richard Gloster, wenn sie künstlerisch gebändigt sind, ohne Wimperzucken hin, die geringste Abweichung aber von seinem gegenwärtigen Schicklichkeitskodex quittiert er mit Abscheu: er wendet sich weg und lässt um solcher Kleinigkeit willen das ganze Werk fallen. Trotzdem, meine ich, ist es wohl erlaubt, auffallende Anachronismen des Dichters gelinde zu verbessern. Auf die fortschreitende Allgemeinbildung des Publikums hat der Regisseur Rücksicht zu nehmen. Als „Troilus und Cressida" in Berlin im mittelalterlichen Gewande auflebte, in derselben Tracht also, die ihm zu des Dichters Zeit angelegt worden war, geschah es nur in der Absicht, die drastische Komik und Tragikomik des Stückes zu erhöhen. Ernstlich darf man uns heute nicht mit der Iphigenie im Gretchenkostüm kommen! Noch bei Kleist finden wir allerlei unhistorische Merkwürdigkeiten, die schnurrig erscheinen: im „Guiscard" ist von einer Pickelhaube die Rede, und unter Amphitryons Palast hat er sich ein altdeutsches Gebäude vorgestellt. Wir aber dürfen um des Publikums und der Sache willen dem Ritter des elften Jahrhunderts keinen preussischen Helm „Modell 1800" aufsetzen, dürfen das verschmitzte Götterpaar Jupiter und Merkur nicht in einem spitztürmigen gotischen Schlösschen ihre Liebesabenteuer treiben lassen.

Heinrich Laube noch gestattete sich's, Tische und Stühle, die nicht benutzt wurden, auf die Wände zu malen. Vorn links standen ein wirklicher Tisch und zwei

wirkliche Stühle, rechts ein Solosessel an himmelblauem Leinwandfenster. Das war sein „Milieu". Man wusste, sobald sich der Vorhang hob: rechts wird ein Monolog in die Nacht hinausgeträumt, links findet sich gegen den Aktschluss hin das Liebespaar zum ewigen Bunde zusammen. In seiner Inszenierung des „Doktor Wespe" blieb der einzige Stehspiegel des Theaters durch alle Akte, durch die verschiedentlichen Salons und Chambres garnies, bei Theudolinden und bei Wespe unverrückt auf der gleichen Stelle. Dieser Puritanismus verletzt das feine Gefühl heute genau so wie die schrankenlose Dekorationswut mancher Regisseure, die es für rätlich hält, die Bühne zu Anfang eines Aktes ein Weilchen menschenleer zu lassen, damit der glänzenden Ausstattung des römischen Forums etwa ein bewunderndes „Aah" der Zuschauer gezollt werde.

Bei dem Thema „Proben" muss ich aus der Praxis heraus einen Vorschlag des Verfassers bemängeln. Wenn er sich auf Seydelmann beruft, der für jedes Stück zwei Leseproben wünschte, so bedenkt er nicht der Zeiten Lauf. Die Intelligenz der Schauspieler ist inzwischen doch so beträchtlich gestiegen, dass sich das Interesse, das sie früher nur ihrer Rolle zuwandten, auf das Werk ausdehnt. Vor allem aber sind die Morgenstunden am Theater viel zu kostbar, als dass man sie an ein dreimaliges Vorlesen setzen könnte, bei dem weniger herausspringt als bei einer einzigen Bühnenprobe. Versuche sind gemacht worden; ich kenne sie aus Erfahrung. Entweder liest der Autor selbst vor: in der Regel zum Erbarmen, weil er wohl zu dichten, aber nicht zu inter-

pretieren weiss und sich vor Schauspielern doppelt befangen fühlt. Oder der Regisseur tut's an seiner Statt: auch er kann sich nicht in die fünfundzwanzig Häute der fünfundzwanzig handelnden Personen stecken, und so haben die Schauspieler abermals nichts davon. Oder die Darsteller lesen mit verteilten Rollen — warum dann nicht gleich zwischen den Kulissen, wo sie mit dem Text zugleich die Umwelt kennen lernen und die Weisungen des Dichters und des Regisseurs viel leichter verstehen als im Saale? Der Zweck der Leseproben: dass jedem Mitwirkenden das ganze Stück geläufig werde und ihm keine versteckte Anmerkung über seine Einzelrolle entgehe, wird heute allenthalben erreicht, ohne dem Theater einen Arbeitsvormittag zu rauben. Die Direktion verteilt die Aufgaben ein paar Wochen vor der ersten Probe, dann leihen sich die Schauspieler nach und nach das Textbuch aus und studieren es. Da in der Regel fünf und mehr Exemplare angeschafft werden: für den Zensor, Direktor, Regisseur, Inspizienten und Souffleur, so geht es ganz geschwind damit. Während der allerersten gemeinsamen Probe, auf der auch schon die Dekoration im Groben steht, werden dann mit der Rolle in der Hand Auftritte und Abgänge festgelegt und Spielnotizen eingetragen. Auf der zweiten Probe sind die blauen Hefte verschwunden, und das Gedächtnis arbeitet.

Als ich einmal öffentlich über den Regisseur sprach, bemerkte ein Theaterdirektor, aus meinem Ideal könne man bequem zehn Wirklichkeiten machen und dürfe vollkommen befriedigt sein. Hagemann erhebt aber meine Komparativ-Forderungen in den Superlativ. Bei mir hiess

es damals: „Seine Aufgabe besteht in der stimmungsvollen Vereinigung der auftretenden Personen untereinander und mit dem jeweiligen Schauplatze." Hier lautet die kurz gefasste Definition anspruchsvoller: Der Regisseur, verantwortlich dem Dichter, dem Schauspieler, den Gesetzen seiner Kunst, dem Publikum, hat anzustreben ein „Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einer höheren Harmonie, zu einer neuen, zu der höchsten, weitesten, ausdrucksfähigsten Kunstform". Und im einzelnen sagte ich vor Jahren: „Gestützt auf die Kenntnis der gesamten Bühnentechnik, der schauspielerischen, maschinellen und dekorativen, im Gegensatz zu dem einzelnen Darsteller mit überwiegender Objektivität begabt, in voller geistiger Beherrschung und Durchdringung des zu inszenierenden Stückes, muss er alles entscheiden, was auf den Proben sich als zweifelhaft herausstellt, bedarf also der wissenschaftlichen Bildung ebenso sehr wie reicher Phantasie. Er muss die Elastizität haben, sich in die Absichten jedes Darstellers, ja in seine feinsten Seelenregungen in jedem Augenblicke zu finden, um das Für und Wider aussprechen und begründen zu können. Er steht oft vor der Aufgabe, spezifische Stil-Schauspieler mit spezifischen Konversations-Schauspielern zusammenzuschweissen, damit die Aufführung wie aus einem Gusse erscheine. Immer sollen seine Augen überall, in jedem Winkelchen der Bühne sein, soll er sich über seine Beobachtungen Notizen machen, die er nach Schluss der Szene (unterbrechen darf er sie nicht) den Darstellern, dem Theatermeister, dem Inspizienten, dem Dekorationsmaler, dem Dekorateur, dem Kostümier, dem

Requisiteur, dem Beleuchter und der Souffleuse in liebenswürdigem Tone vorzutragen hat. Überdies wird an den Schauspieler in ihm appelliert. Wenn auch karikiert, so doch verständlich schult er durch Vorspielen einige Mitwirkende zurecht, besonders die Vertreter kleinster Rollen und der Komparserie, denen er oft nur Ton für Ton, Schritt für Schritt, Geste für Geste forthelfen kann. Schliesslich setzen die schulentlassenen jungen Talente ihre ganze Hoffnung auf ihn; in seiner Macht, in seinem guten Willen und in seinen Fähigkeiten liegt ihr Wachstum, liegt für sie die Möglichkeit, Künstler zu werden." Hagemann erhöht dies noch: „Er muss aber auch selbst so etwas wie Dichter, wenigstens Nach- und Ausdichter — wie Maler und Plastiker, wenigstens was den Sinn für Farbenwirkung und das Kompositionsvermögen betrifft — er muss so etwas wie Musiker, wenigstens mit feinem Gehör für die Musik der Sprache — so etwas wie Architekt, wenigstens ein feinsinniger Innendekorateur — kurz ein wahrhaft durchgebildeter Künstler sein." Man beachte auch hier, wie richtig der Verfasser empfindet, aber zugleich, wie ferne er den Wirklichkeiten steht! Auch ein durchaus „makelloser Charakter", von „tadelfreier persönlicher Führung", ein „Vater der Schauspielerfamilie" muss sein Regisseur sein; und ich erinnere mich da an ein Wort der Niemann-Raabe, in deren Gegenwart man einen schlechten Schauspieler damit entschuldigte, dass er ein vortrefflicher Mensch sei. Sie sprudelte: „ein Räuber, ein Mörder darf er sein, wenn er nur gut Komödie spielt". So stehen sich Parkett- und Podiumgedanken gegenüber!

Auch meine eigenen, vorhin zitierten Sätze schmekken noch nach Parkett. Wir wollen nun aber aus den Höhen des Ideal-Regisseurs herniedersteigen und uns für eine Weile den wirklichen ansehen, der neben dem Souffleurkasten auf seinem Rohrstuhle sitzt und dann und wann in seine Frühstückssemmel beisst. Es gibt da drei Typen: den fleissigen, den faulen und den guten. Der Fleissige hat daheim beim Öl der Lampe die weissen Blätter seines durchschossenen Textbuches, das er nun nicht mehr aus den Händen lässt, von oben bis unten mit Situationsbildern und Notizen über Beleuchtung, Donner, Regen, Wind, über Schreie und Massenaktionen bemalt. Ausserdem liegen auf dem Tischchen neben ihm die Dekorationsskizzen, der Kostüm- und Requisitenzettel, die er alle selbst ausgeschrieben hat. Er ist ein Tyrann. Wehe dem Schauspieler, der wider seinen Stachel zu löcken wagt und Eigenes geben will, der sich niederzusetzen für gut findet, wo die Hausarbeit des Regisseurs es nicht vorgemerkt hat. Diese Hausarbeit ist ganz schablonenhaft. Beim Anfange eines langen Satzes steht man auf, am Ende sinkt man zusammen; oder umgekehrt. Bei Umarmungen dreht man die Geliebte, die erst auf der rechten Seite stand, auf die linke. Das heisst dann „bewegtes Bühnenbild". In seine Notizen ist er so verliebt, dass er nicht davon loskommt: er sieht deshalb nie das Ganze, nur die Einzelheiten, weil er nur dann und wann flüchtig vom Buche aufblickt. Auf den Rahmen des Stückes legt er unendlichen Wert, sodass von fünf Probestunden etwa vier mit Aufstellung der Dekoration vertrödelt und verzankt werden. Bis auf einige

irgendwo aufgestöberte Deklamations-Nuancen ist ihm das Dichterwort gleichgiltig, und man kann ohne Übertreibung von ihm sagen, dass er die ganze einschlägige Literatur über das Stück studiert habe, das Stück selbst aber nicht.

Der faule Regisseur kommt halbausgeschlafen auf die Probe und lässt sich vom Theaterdiener das durchschossene Regiebuch reichen, das sich die buchbinderliche Unberührtheit bewahrt hat. Der Theatermeister stellt ihm „den" Wald auf, „den" Salon, „die" unwirtliche Gegend ohne jede Rücksicht auf das besondere Stück. Der ewig müde Mann und Kunstherr gähnt: „Los!" Der Inspizient fragt bescheiden an, ob der Ritter Kuno rechts oder links aus der Waldkulisse aufzutreten habe und bekommt die energisch gebrüllte Weisung: „Selbstverständlich rechts!" Nun geht's schnell vorwärts. Es ist klar, dass der zweite Darsteller links erscheint, der dritte wieder rechts, nur eine Gasse tiefer, und so in lustiger, lebhafter Abwechslung weiter, bis — ja, bis der Text deutlich sagt, dass sie alle auf demselben Wege aus der Stadt kommen, die hinten links auf den Prospekt gemalt ist. Nachdem der Regisseur den „unvorbereiteten" Inspizienten einen Esel genannt hat, der bei den einfachsten Dingen frage und die Darsteller „verwirre", fängt die Probe von vorne an: alle treten von links hinten auf!

In seinem Benehmen unterscheidet dieser Gestrenge haarscharf zwischen den kleinen und grossen Gagen. Wer über dreihundert Mark pro Monat bezieht, darf den Text nach Gefallen zusammenstreichen oder erweitern,

seine „Individualität" darf sich „frei entfalten". Die andern aber sind beklagenswerte und vielgequälte Opfer der Laune und Faulheit, der Irrtümer und der Unfähigkeit dieses Spielleiters. Sein Grundsatz ist: „sie können gar nichts". Noch ehe sie den Mund aufgetan, schreit er sie an wegen ganz verkehrter „Auffassung". Ist ihnen dadurch der Mut gesunken und fangen sie an unsicher zu werden, so lacht er höhnisch laut auf, ringt die Hände und schüttelt verzweifelnd den Kopf. Selbstverständlich nennt er ihre Fehler nie beim Namen, reicht er nie die Hand zur Korrektur, denn er kennt weder Stück noch Rolle. Die armen Teufel schwitzen Blut und sind überselig, wenn sie abtreten können. Entfernen sie sich dabei nach der linken Seite, so ruft er wie ein Wahnsinniger: „Rechts!" und wollen sie nach rechts, schreit er: „Links!" Theatermeister, Beleuchter und Inspizient sind seine anderen Sündenböcke: sie sollen alle seine Massnahmen kennen, bevor er selbst sie getroffen hat! Er lässt sich das Stück auf den Proben so lange vorspielen, bis er den Inhalt einigermassen begriffen hat; dann fängt er an, alle seine früheren Angaben zu ändern, bis das Personal sich gar nicht mehr auskennt.

Dem guten Regisseur ist das Werk schon vertraut, ehe er die Rollen besetzt. Und er tut das sehr sorgsam, nicht nach Augenmass und nach „Fächern", sondern unter Berücksichtigung der ganz persönlichen Veranlagung seiner Schauspieler. Schon vor der ersten Probe setzt er sich mit den technischen Beamten auseinander, um das Wesentliche der Schauplätze und der Jahres- und Tageszeiten festzulegen. Dem Inspizienten gibt er

kurz die Auftritte an, im Zimmer beispielsweise die Bedeutung der angrenzenden Räume. Und nun lässt er sich, ohne viel dreinzureden, das Stück einmal vorspielen, um zu sehen, was die Darsteller wollen. Das Buch nimmt er nur zur Hand, wenn eine Szene zu lang erscheint: dann werden mit allem Bedacht und im Einverständnis mit den Darstellern kleine Amputationen vorgenommen. Weiss er nun, wo die Schauspieler hinauswollen, so beginnt er sein Mittleramt zwischen ihren und des Dichters Absichten. Und nach und nach, von Vormittag zu Vormittag mehr kommt es annähernd zur Harmonie zwischen Schauplatz und Person. Es werden allerhand Gänge und Stellungsänderungen, Variationen der Beleuchtung probiert, Tonstärken und Sprechgeschwindigkeiten abgewogen, bis wirklich die lebendige Persönlichkeit des Regisseurs als allgegenwärtiger einheitlicher Geist über einer solchen Vorstellung schwebt. Der geübte Zuschauer wird sie rasch von jeder anderen unterscheiden, für die ein anderer Regisseur verantwortlich zeichnet.

Aber da bin ich wohl wieder in die Theorie verfallen und wollte doch in der Praxis bleiben? Nun, gar so wirklichkeitsfern ist's nicht! Wir haben heute einige Männer beim Theater, denen ausgezeichnete Vorstellungen gelingen, und mein „guter" Regisseur, der dem Höchsten gewachsen war, ist erst vor vierzehn Jahren gestorben. August Förster hiess er. Er vereinte Laubes Inhaltsregie mit dem feinsten Blicke für die Umwelt der Stücke. Er war der Mann der Tat, der den Darstellern die Szene andeutend vorspielte und ihnen dadurch mehr

nützte als alle geschriebenen Kommentare. Sein sicheres Auge, sein durchdringender Verstand und seine lebhafte Phantasie vermochten ohne viel Worte Gefühle zu entwirren und in Körperlichkeit umzusetzen, in Töne und Mienen. Der Zauber, den das neugegründete „Deutsche Theater" in Berlin übte, hiess eigentlich August Förster; und dass noch lange nach dieses Mannes Weggang etwas von diesem Zauber haften blieb, beweist, wie seine Persönlichkeit zu wirken und nachzuwirken die Kraft hatte. Es ist schade, dass damals nicht, wie heute im Burgtheater, ein ständiger Regie-Beisitzer bestellt war, der die Ergebnisse der Probenarbeit, soweit sie mit Worten festgehalten werden können, genau verzeichnete.

Viel äusseren Ruhm freilich trägt solche schwere und aufreibende Tätigkeit nicht ein. Die Schauspieler allein bewahren ihr ein stilles, dankbares Andenken und, was das Schönste ist, die Bühnenkunst selbst kommt durch sie an einen höheren Punkt, den sie später nur vorübergehend aus dem Gesichtskreis verlieren kann.

Schauspieler und Kritiker.

Es ist niemandem verwehrt, gesprächsweise und in Privatbriefen über künstlerische Darbietungen kurz und schroff zu urteilen: sie gefallen mir, oder: sie gefallen mir nicht! Vom Berufskritiker aber darf man billig verlangen, dass er seine Urteile begründet. Mit der Zahl der Hörer und Leser wächst dabei die Verantwortlichkeit. Er mag sich in der Begründung täuschen, aber geben muss er sie, wenn anders er die Tausende, zu denen er spricht, nicht einer blindgläubigen Gemeinde gleichachtet, der man alles mögliche, also auch einseitigbeschränkte Ansichten durch Hypnose suggerieren kann.

Nicht durch der Liebe Seile sind heutzutage Schauspieler und Kritiker aneinander gebunden. Es besteht beinahe ein unnatürliches Verhältnis zwischen ihnen, mindestens hat eine Verwirrung der Gefühle Platz gegriffen. Sachlich ist ja der Schauspieler unabhängig vom Kritiker: was er schafft, schafft er fern von ihm und ohne ihn. Der Kritiker aber ist gerade im wesentlichen abhängig vom Schauspieler, etwa so wie dieser vom Dichter: er vermag sein Amt nur auf Grund der Schöpfung eines anderen auszuüben. Nun aber sucht in Wirklichkeit nicht der Kritiker den Schauspieler bei der Arbeit

auf, um eine Rolle, eine Aufführung wachsen zu sehen und sich auf eine sachliche Beurteilung vorzubereiten, sondern der Schauspieler geht zum Kritiker, um — ja, warum denn eigentlich? Ist's ein Akt der Höflichkeit? Man gibt seine Karte bei Vorgesetzten ab, wenn man in eine neue Umgebung eintritt. Ist der Kritiker des Schauspielers Vorgesetzter? Dann wäre ja wohl auch der Schauspieler der Leutnant des Dichter-Fähnrichs! Ich meine, beides stellt die Wahrheit auf den Kopf. Was aber treibt zu dieser Visite an? — Die Furcht! Der Kritiker kann schaden! — Wie denn, indem er die Wahrheit sagt? — Ja, kennt er sie denn, die Wahrheit? Und hat man von vornherein das Vertrauen, dass er unbefangen ist? — O nein, er kennt sie oft nicht, und der Glaube an seine Unbefangenheit ist nur zu sehr erschüttert! — Deshalb hin zu ihm. Wie wäre ein solcher Besuch anders zu erklären? Der Schauspieler setzt nun seine liebenswürdigste Miene auf, um ein gutes Vorurteil zu erwecken. Er möchte seine Fehler verdeckt, seine Vorzüge verdoppelt wissen. Ich frage auch hierbei: wie denn? Dadurch, dass er dem Herrn eine Rolle vorspielt, seine einwandfreieste? Das geht nicht recht an. Also erzählt er ihm etwas von den eigenen Erfolgen im früheren Engagement und schmeichelt zwischendurch der „allgemein gerühmten geistreichen Feder" seines Gegenübers (von dem er noch keine Zeile gelesen hat), stammelt etwas von dem ungeheuren Einfluss gerade dieser Zeitung und dieser Kritik (ob es sich auch um ein Käseblättchen handelt) und spricht dann noch ein paar in Demut ersterbende Worte vom „sich gerne

belehren lassen". Eine unwürdige Komödie geht vor sich, in der der Schauspieler eine gar klägliche Figur macht.

Wie für den lächerlichen Hervorruf auf der Bühne lässt sich für diese Besuche kein einziges, irgendwie künstlerisches Motiv aufzeigen. Ich bin auch überzeugt, dass sich die also Beehrten, denen man obendrein Zeit stiehlt, nur selten davon beeinflussen lassen. Ja, den ernsten Mann muss es geradezu gegen den Besucher einnehmen, wenn ihm mit so übertriebener Höflichkeit gehuldigt wird. Er muss sich sagen, dass er ja gar nicht im Interesse des Schauspielers schreibe, sondern im Interesse der Kunst, und dass er in zweiter Linie vielleicht auf den geistigen Horizont seiner Leser Rücksicht nehme. Der Schauspieler ist für ihn beinahe nur das, was einem kritischen Kollegen das Bild des Malers, die Skulptur des Bildhauers, das gedruckte Buch des Dichters bedeutet. Wenn sich auch beim Schauspieler Werk und Person inniger als sonstwo in den Künsten verquicken; wenn sie sich zu Zeiten auch decken und unlösbar verknüpft scheinen, so ist es doch nicht Aufgabe des Beurteilers, diese Identität festzustellen; der ausserbühnliche Mensch kommt für ihn gar nicht in Betracht.

Warum aber hat sich die Mehrzahl der Kritiker nicht gegen die Schauspielerbesuche gewehrt? Weshalb ging der Anstoss zur Tilgung dieser Unsitte von der deutschen Bühnengenossenschaft aus und nicht von den Redaktionen? — Nun, die Rezensenten wollen eben nicht unhöflich sein, und dann gibt es auch

einige, besonders in mittleren Städten, unter ihnen, die aus den Unterhaltungen mit den überhöflichen Mimen Anregung und Stoff für die nächste Kritik sammeln. Es werden natürlich nicht tiefere Probleme angeschnitten — die lassen sich im Husch weniger Minuten nicht aufgreifen — sondern interne, administrative Angelegenheiten, Klatsch und Tratsch werden verhandelt, die sich dann bequem in Feuilletons verweben lassen. Weil der Kritiker oft nicht einmal die Elemente der Schauspielerei kennt, über die er zu Gericht sitzen soll, deckt er seine Blösse mit den Fetzen äusserlicher, unwesentlicher Kinkerlitzchen zu; und die fliegen ihm während solcher Besuche auf den Tisch.

Daraus nun, dass der Kritiker seine Materie nicht genügend kennt und dass der Schauspieler wiederum kein Vertrauen zu seinem Richter hat, resultiert die Verwirrung der Gefühle, resultiert die Gegensätzlichkeit zwischen beiden Lagern. Es gab Zeiten, da der vernichtende Witz und die lobhudelnde Phrase in der Schauspielkritik noch selten waren, da sie sich zuvörderst der Kunst verpflichtet fühlte und nicht den flüchtigen Lesern, die von ernster ästhetischer Erziehung nichts wissen wollen. Roetscher hat mit seiner bühnensicheren Zergliederung shakespearescher Charaktere und mit der liebevollen Hingabe an schauspielerische Leistungen sowohl dem allgemeinen Verständnis dramatischer Werke als auch der Darstellungskunst und dem Darsteller selbst Vorschub geleistet. Und da man ihm in jener kunstarmen Epoche die Spalten öffnete, da er für seine breiten Abhandlungen Verleger fand, so ist

anzunehmen, dass das Lesepublikum mit ihm ging. Es ist ein endlich überwundener Standpunkt: zum vollen Genusse der Kunstwerke reiche das rasche instinktive Gefühl aus. Gewiss sind die letzten Geheimnisse der Lyrik etwa, ob auch unser Herz sie wittert, nicht und nie in nackte Worte zu bannen; die symbolische Kraft aber der Bilder und Bildkreise in Goethes, Kellers, Mörikes und Hebbels dichterischen Wundern enthüllt sich nicht mit eins, und stände der Gefühlsreichste vor ihnen. Man muss sich wieder und wieder an sie hinanspielen, den ganzen Menschen auf die paar Zeilen konzentrieren, Sinne und Verstand zusammen in beide Hände nehmen, um dem Dichterschöpfer nahe zu kommen. Dann aber können auch vier kurze Zeilen zum erinnerungsreichen Erlebnis heraufwachsen. An einem Dürerschen Holzschnitt, einer Bachschen Fuge, einer Klingerschen Radierung geht man nicht wie an einem Schaufenster vorüber. Da nun aber eine dramatische Aufführung, in der eine Summe von Kunst und Kunsthandwerk steckt, am Laienauge vorübergleitet wie der Zauberwagen eines Traums — es weiss nicht, von wannen er kommt —, so muss der Kritiker, der Kenner, in seiner Besprechung das rollende Rad gemächlich zurückdrehen und Anfang, Mitte und Ende des Laufes bestimmen. Wie würden die Sinne der Leser geschärft werden, wenn man ernst und sachlich darlegte, warum ihnen eigentlich Kainzens König Alfons und Baumeisters Falstaff so sehr gefallen haben und woran andere Leistungen kranken. Ich bin überzeugt, dass das Publikum dann endlich die wahrhaftigen Schauspieler von den

hohlherzigen Machern scheiden lernte, dass die Theaterleitungen die Stücke viel sorgsamer inszenieren müssten und die Schauspieler reichlicheren Gewinn für zukünftiges Arbeiten davontrügen.

Dass dem Kritiker oft auch die rechte Liebe zur Sache fehlt, ist nur eine Folge seiner Unkenntnis. Ich will noch von dem Erzfeinde einer genau erwogenen Kritik, dem Lendemain-Götzen, absehen; aber auch die langsamer entstandenen Aufsätze der Tagesblätter und der periodischen Zeitschriften haben am Schlusse der ausgedehnten literarischen Betrachtungen nur ein paar Schulkinder-Zensuren für die bühnliche Umschöpfung übrig. Lieben heisst aber: das Wohl des andern wollen. Wie kann nun jemand unser Wohl fördern, der die Grenzen und den Bereich unseres Schaffens nicht kennt, der also nicht weiss, welchen Anteil wir am Werke haben, was uns fehlt und frommt? Es hat sich mit der Zeit eine ansehnliche Tabelle voll solcher Clichézensuren herausgebildet, die ohne viel Nachdenken und mit rührender Einmütigkeit verteilt werden. Der jugendliche Held ist „feurig und temperamentvoll", der Bonvivant „schneidig", die Heroine hat mit der Salondame die „stattliche Erscheinung" gemein, im übrigen ist sie „imposant", wo die andere „geistvoll" wirkt. Dem ersten Helden muss eine „ruhige Männlichkeit" eigen sein, dem Charakterspieler „Schärfe". Die Sentimentale erfreut sich des „echt mädchenhaften Empfindens", während sich die Naive durch „Schalkhaftigkeit" auszeichnet. Die Anstandseltern sind „würdig", der Komiker „komisch". Der Episodendarsteller wird entweder „den

Intentionen des Dichters gerecht", „genügt" oder ist „wacker". Die Regie, von der der landläufige Regisseur allerdings auch nicht viel versteht, ist stets „glänzend", wenn bunte Kostüme und freche Dekorationen sich vordrängen, und sie „sorgt für ein flottes Ensemble", wenn keiner stecken bleibt. Dann und wann „passen einige nicht in den Rahmen"; das sind entweder die zu Guten oder die zu Schlechten.

Ich bin der letzte, der die Eitelkeit der Schauspieler gutheisst und ihre Arbeit vielleicht über die des Dichters stellt. Von jeher ist meine Rede gewesen, dass wir uns als Diener des Kunstwerks fühlen müssen, und dass wir zu Charlatanen würden, wenn wir selbstherrlich damit schalteten. Für die Kritik aber ist es wesentlich, bei einer Aufführung gegebenenfalls bis ins kleinste hinunterzusteigen, um nachzuweisen, wo die Darstellung den Dichter erreicht, wo sie hinter ihm zurückbleibt und wo sie ihm entgegenarbeitet. Es ist da freilich nötig, durch doppelte Türen sehen zu können. Die eine führt in des Schauspielers Schaffen, die andere in das des Dichters. Den Dichter zu beurteilen, ist der Kritiker geübt; da tritt er festen Boden, besonders wenn das Stück gedruckt vorliegt. Schwieriger wird's schon, wenn er ohne Buch sich durch das Medium der Schauspielerei hineinlesen muss. Die Scheidewand ist da nicht ohne feinen Spürsinn aufzurichten. Nun aber gar im Sonderbereiche der bühnlichen Künste so heimisch zu sein, dass Lob und Tadel den Nagel auf den Kopf treffen, das steht über den Geheimnissen der Grammatik und Orthographie. Da macht sich einer über die Un-

natur der Anordnung lustig, wenn bei einer Sitzung auf der Bühne die Tischseite nach der Rampe zu mit fünf Stühlen und zwei Personen besetzt ist, während an der Gegenseite zehn Menschen plaziert sind. Er bedenkt aber nicht, dass bei gleichmässiger Verteilung sechs Menschen gezwungen wären, nach der Rückwand zu sprechen, was Undeutlichkeit zur Folge hätte, und dass nun auch die sechs an der Gegenseite von den sechs an der Rampenseite zur Hälfte gedeckt würden. — Er tadelt, dass bei stürmischem Wetter (durch Wind- und Regenmaschinen angedeutet) die Vorhänge am offenen Fenster sich nicht unausgesetzt bewegen, sondern nur zwei oder drei Male flattern. Er bedenkt nicht, dass die Zuschauer im anderen Falle sich vom Inhalte der Szene abkehren würden, um über das Problem nachzusinnen, wie der Theatermeister die Gardine lebendig erhält. — Er wirft dem Schauspieler vor, dass er schöne Einzelheiten einer Rede unter den Tisch fallen lasse, und merkt nicht, dass es mit der Absicht geschieht, die grosse Linie der Szene nicht fort und fort zu unterbrechen und eine Steigerung zu ermöglichen.

Es schreiben heute viele Kritiker überhaupt nicht mehr über, sondern gegen das Theater; viele wiederum nehmen es noch nicht einmal so ernst, uns einzeln zu tadeln. Die Theaterkritik übt man ja auch nur noch im Nebenamte, nur wenige sehen ihre Lebensaufgabe darin. Vielleicht lassen sich aber gerade aus den eigentlichen Berufen der Kritiker Schlüsse auf ihr vielfältiges Verhalten zu uns ziehen?

Es gibt nur noch verschwindend wenige Literar- und Kunsthistoriker von Geblüt unter ihnen; und diese wenigen sind meist jung und ohne Erfahrung. Da sie fast alle nach der Leitung eines Theaters streben, liegt ihnen ernstlich daran, in das Innere des bühnlichen Schaffens zu dringen. Und ob sie sich auch bei der Entdeckung neuer Talente neunmal von zehn täuschen, so überraschen sie doch durch eigenartige, beherzigenswerte Gesichtspunkte in ihren Beurteilungen. — Die anderen sind entweder Dramen- oder Possendichter oder verabschiedete Schauspieler oder Lyriker und Romanciers. Hat ein Kritiker eine eigene dramatische Arbeit auf der Theaterkanzlei liegen, so ist er nicht mehr imstande, von Herzen unbefangen über die Leitung und die Darsteller dieses Instituts zu urteilen. Das ist fast verzeihlich. Der Direktor soll ja sein Stück annehmen, die Schauspieler sollen ihr ganzes Können dafür einsetzen — ist es da klug, ist es da billig, ihnen Kränkungen zu bereiten? Hat er sich aber trotzdem die Offenherzigkeit gewahrt oder handelt es sich um Bühnen, denen er keine Schonung schuldig zu sein glaubt, so lenkt er sein ganzes Augenmerk einseitig — oft voll Neid — auf das Werk, während er die Darstellung in lakonischer Kürze abtut. Der moderne Dramatiker hat für uns überhaupt nie viel Achtung übrig, wir sind ihm der tote Stein, der Leben annimmt unter seiner Bildnerhand. — Sattelt ein Schauspieler zum Kritiker um, so folgt er kaum einer inneren Stimme, nur äussere Not treibt ihn dazu. Dabei ist er von seiner schauspielerischen Ohnmacht fast nie überzeugt und fühlt

sich gern als ein Opfer von Kulissenkabalen. Wer sich jedoch in seinen Qualitäten als ausübender Künstler so gründlich täuscht, kann auch als Kritiker nicht vorurteilsfrei sein. Diejenigen Schauspieler besonders, deren Erfolge ihn von der Bühne verjagt haben, und denen er sich überlegen wähnt, werden sicherlich nie eine gerechte Beurteilung von ihm erfahren. — Die lyrischen Dichter und die Romanciers gehen noch ziemlich gern ins Theater und schwärmen von einzelnen schönen Szenen, über denen sie ein ganzes schlechtes Stück vergessen können. Den Schauspieler identifizieren sie mit der Rolle, loben und tadeln ihn, je nachdem die dichterische Figur ihnen gefällt oder nicht.

Neben diesen Führern der theatralischen Kritik stehen ganze Fähnlein grüner, kunstverstopfter Jünglinge, die auch unterm Redaktionsstrich und auch über Bühnenkunst schreiben. Jede Zeitung verfügt vielleicht über zwei ständige Referenten, aber gar oft — in Berlin fast jeden Sonntag — werden fünf Neuaufführungen in einer Nummer besprochen. Wir sind da gewiss noch im Vorteil den Musikern gegenüber, die sich glücklich schätzen müssen, wenn die Kritik ihnen eine Viertelstunde zuhört, weil ein einziger Musikreferent Abend für Abend drei und mehr Konzerte abtut. Anstatt nun aber die Leser lieber bis zur zweiten oder dritten Aufführung warten zu lassen, wo eine angemessene Besprechung möglich wäre, werden kleine Leutchen aus der Expedition geholt — die Redakteure sind zu stolz, um selbst einzugreifen — und jedes Dilemma

ist behoben. Diese „Schickjungen" wählen für ihre kritischen Emanationen von den übrigens gut gekannten Schlagworten durchweg die absprechenden oder setzen eine Negation vor die ermutigenden, um ihre Urteilsfähigkeit beim Redakteur und beim Publikum jedes Zweifels zu entkleiden. Denn im allgemeinen gilt einer, der tüchtig „verreissen" kann, für den schärferen Beobachter. Sie verreissen klein und gross nach Herzenslust. Auf das Konto dieser Fortbildungsschüler oder entlaufenen Quartaner hat sich mit der Zeit ein ganzes Lexikon unfreiwilliger Komik, haarsträubender Unwissenheit und stilistischer Sünden eingeschrieben. Diese Herrchen werden aber, gottlob, nur von denen ernst genommen, denen sie Lob spenden; und das sind wenige. — Ganz anders geartet sind die Reporter für die Vorstadtkunst, für die Auch- und Rauchtheater. Sie haben niemals eine wirklich gute Vorstellung gesehen und sind aus weichem Holze geschnitzt. Ein liebenswürdiger Direktor vermag viel über ihr Urteil. In ihren Pfennigzeilen fliesst eitel Milch und Honig. Jede Hauptrolle wird unter ihren Augen zur Meisterleistung und hat den Vergleich mit den berühmtesten Vertretern nicht zu scheuen. Für den Wissenden ist diese Art der Kritik gewiss nur drollig; was aber denkt das gutgläubige Zeitungspublikum davon, dass in seinem Tageblättchen zwischen dem „Faust" des teuersten Theaters und dem des billigsten nicht der geringste Unterschied gemacht wird? Die geschmackverseuchenden Schmieren werden durch solches Wohlwollen, das einer Fälschung nahekommt, in ihrem schädlichen Tun unterstützt. Die Kritik

hat in einer Grosstadt weder das Recht noch die Pflicht, relativ zu urteilen, wie in den Provinzstädten. Sind die aktuellen Schauerdramen einem Teile des Publikums wirklich willkommener als meinethalben eine gute Posse (woran ich nicht glaube), dann sollten sich die Zeitungsleiter doch für zu gut halten, mit diesem Teile des Publikums zu sympathisieren. Was unter der Spitzmarke „Kunst und Wissenschaft" steht, verlangt die peinlichste Überwachung und Sichtung durch eine Persönlichkeit, damit die Heiligkeit der beiden Begriffe nicht geschändet werde.

Im Namen der Kunst und der ästhetischen Erziehung des Publikums habe ich auf die Mängel der Kritik hingewiesen; es sei mir nun auch verstattet, eine wirtschaftliche Frage hereinzuziehen. Die ganze Stellung des Schauspielers ist — wenigstens im Beginn — vom Urteil der Presse abhängig. Ein Direktor kann es nur selten auf sich nehmen, ein Mitglied gegen den Willen der Presse zu engagieren und zu beschäftigen. Tut er's doch, so hat er vielleicht den Ruhm, nach Jahr und Tag auch vor der Kritik gerechtfertigt dazustehen, die inzwischen ihre Ansicht geändert hat. Folgt er aber den ebenso apodiktisch wie flüchtig hingeworfenen Mitternachtsstimmen der Rezensenten, so verschliesst er dem Darsteller oft den Weg zur Höhe und schädigt obendrein sein Institut. — Ich gestehe offen ein, dass ich mich noch immer über die geringe Anzahl von Irrtümern wundere, die der Kritik unterlaufen, wenn ich bedenke, wann und mit welcher Geschwindigkeit die Berichte abgefasst werden. Wir anderen Sterblichen

müssen wichtige Entschliessungen überschlafen, ehe wir sie in die Tat umsetzen. Es erscheint mir als ein übermenschliches Ansinnen, dass sich einer Abend für Abend, gleich nach Schluss der Vorstellung, noch ehe er sich das Gehörte kurz rekapitulieren kann, ein für viele Tausende gültiges, sicheres Urteil abringen soll. Die Lendemain-Kritik, die bei der Hälfte der Zeitungen noch immer üblich ist, gilt mir als das Kapitalgebrechen der Berichterstattung. Diese Gepflogenheit gebiert einen ganzen Rattenkönig von Schädlingen. Dem Rezensenten wird vorerst jede Sichtung der theatralischen Darbietungen genommen. Er verpflichtet sich dem Auftraggeber, zwischen Theaterschluss und Mitternacht drei Dutzend Zeilen über ein Stück zu schreiben, das er vorläufig nicht kennt und das ihm, wenn er es kennen würde, vielleicht keines Wortes wert erschiene. So geniesst — einmal ganz äusserlich betrachtet — der seichteste, ephemere Schmarren die gleiche Ehre eingehender Besprechung, wie das ernste Werk, das berufen ist, einer ganzen Epoche den Stempel aufzuprägen. Für uns Schauspieler fällt bei einem dummen Stück, über das sich nicht viel sagen lässt, verhältnismässig viel ab, ob auch unser Ehrgeiz nicht danach dürstet, den „Intentionen" irgend eines Stückeschmierers bis ins Detail „gerecht zu werden". Über klassische Werke aber wird oft schon v o r der Vorstellung berichtet, wobei für die Darsteller nur fünf Zeilen verfügbar bleiben, die dann gerade für die N a m e n und beliebten Z e n s u r e n — in Klammern beigefügt — ausreichen. Man setzt sich darüber hinweg, dass das Werk nicht als B u c h, son-

dern in seiner bühnlichen Wirkung betrachtet sein will.

Nur wenige Tagesblätter haben sich ermannt, der Neugierigkeit der Abonnenten und den eingebildeten Konkurrenzrücksichten zu trotzen. Sie bringen am Morgen nach der Aufführung nur eine zehnzeilige Notiz über die allgemeine Aufnahme des neuen Stückes und am Tage darauf, je nach der Wichtigkeit des Ereignisses, grosse, kleine oder keine Ausführungen.

Ich habe mir durch lange Jahre eine gewisse Naivität der Kritik gegenüber gewahrt, soweit sie meine eigenen Leistungen besprach. Da ich immer strenge Selbstzucht übe, bin ich jedem Tadel, in welchem Tone er auch gehalten war, fürs erste gebeugten Hauptes gegenübergetreten. Es war mir Gesetz geworden, auch aus einer gallenbitteren Verurteilung, der man die Parteilichkeit auf den ersten Blick ansah, das Quentchen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit herauszufischen, das in ihr steckte. Stunden der Bitternis und der Verzweiflung gab's da in Menge, und hätte der urteilsgeschwinde Herr solche ernste Folgen vorausgesehen, er wäre sicher sachlicher verfahren. Da will es die Liederlichkeit des Rüstmeisters, dass ich am Abend ein anderes Schwert bekomme als bei der Probe, und dies andere Schwert ist verrostet und lässt sich nur nach wiederholten Bemühungen aus der Scheide ziehen: am nächsten Morgen heisst es gleich: ich sei in meine Rolle nicht genügend eingedrungen, sodass sich ein Versehen über das andere ereignet habe. Und diese selbe Rolle hatte ich anderwärts vielleicht schon dreissigmal gespielt, ich war der

Regisseur des Stückes gewesen und mit jeder Zeile der Dichtung verwachsen. Bei aller Übertriebenheit liegt solchem Tadel doch noch eine Tatsache zugrunde, und ich gucke in Zukunft auch jedes Schwert besonders genau an, das man mir umgürtet. Wenn aber mein Partner aus Gedächtnisschwäche eine Pause macht und der Kritiker dann schreibt, dass ich meine Rolle nicht memoriert habe; oder wenn ich für den reinen Text einer Sentenz gescholten werde, weil der Kritiker gerade einen gefälschten im Kopfe hat, so zwickt's mich doch heftig, und ich möchte am liebsten ein paar verteidigende Worte in der Öffentlichkeit riskieren. Nach wenigen Stunden schon lasse ich freilich die Absicht fallen, so geringfügig erscheint mir dieser Fall gegenüber dem viel grösseren Unrecht, das man uns sonst antut, und das nicht so prompt nachzuweisen ist, wie die richtige Lesart eines Klassikers.

Es erscheint so einfältig, wie es wahr ist: die meisten Kritiker kennen — bewusst oder unbewusst — nur zweierlei Schauspieler, die sympathischen und die antipathischen. Diese seltsame Unterscheidung ist vom menschlichen Standpunkte aus begreiflich, aber an so exponierter Stelle verhängnisvoll. Eine ebenmässige elegante Figur, ein glattes Puppengesicht sind noch heute für den Schauspieler Gaben, die mehr ins Gewicht fallen als Talent und Geist. Die Körperlichkeit unserer Leistungen hängt eben sehr innig mit unserer angeborenen Körperlichkeit zusammen. Ein hübsches junges Mädchen, ein angenehmer junger Bursch mit grader Nase und grossen Augen brauchen verteufelt

wenig zu können, um dem Publikum und dem oberflächlichen Teile der Presse zu gefallen. Die anderen haben einen langen Marterweg zu durchmessen, ehe sie sich Geltung verschaffen. Die Wirklichkeitsnähe moderner Stücke hatte darin für eine Weile — in Berlin wenigstens — Wandel geschaffen: der bekannte geleckte und rundlockig frisierte Liebhaber war verpönt; man erinnerte sich, dass im Leben nicht nur die Besitzer der ausdruckslosen Gesichter Liebe empfanden und weckten. Aber heute nimmt man die Theaterpärchen schon wieder aus den Schaukästen der Friseure. Wenn nun ein Teil des Publikums noch auf der kindhaften Stufe ästhetischer Kultur steht, zu der sich etwa Nathanael Sichel in seinen geputzten „Bettlerinnen" bekennt, so mag das hingehen; macht aber der Berufskritiker, der besseres gesehen hat, die armselige Verirrung mit, so versündigt er sich am guten Geschmacke. Und wie sollte er das Bessere nicht kennen, da es ihn in unserer kunstfrohen Zeit umströmt! Nichtsdestoweniger wiederholt es sich noch Jahr für Jahr, dass mittelmässige und geringere Talente, die einen „netten" Eindruck machen, von vielen willkommen geheissen werden, während Darsteller, denen eine persönliche Note eigen ist und die nicht auf tausend Schritt hin klassifiziert werden können, eine Ablehnung erfahren. Die ersten erweisen sich sehr bald als unverwendbare „Blender", die zweiten — vorausgesetzt, dass ein mutiger Direktor sich für sie einsetzt — gewinnen von Rolle zu Rolle immer mehr Boden, bis sie sich auch in die Gunst der Kritik hineinspielen. Es steht dann zu lesen, dass der anfangs so unfertige

Herr Soundso im Laufe des Jahres fleissig gelernt und, von seinen grossen Kollegen geleitet, sich nun zu einer Stütze des Ensembles entwickelt habe. Die Wahrheit ist: seine starke Individualität liess sich nicht mehr verkennen!

Wenn doch wenigstens für all den läppischen Kram, der heute die Kunstrubrik mancher Zeitung füllt, an Stelle der breit erzählten Garderobenscherze, der widerwärtigen Reklame für die unfähigsten Gastspieler, die ein regelrechtes Engagement nicht mehr bekommen, an Stelle der höchst uninteressanten Telegramme über den unerhörten Erfolg des zwanzigjährigen Herrn Schulze als König Lear in Neustadt (der „bekanntlich" ein Schüler des „rühmlichst bekannten" Herrn Müller ist), wenn doch dafür Lesefrüchte aus den ästhetischen Schriften unserer Klassiker eingestreut würden, Teile aus modernen Aufsätzen, die sich mit dem Theater ernst befassen. Vielleicht wird auch der eine oder andere durch die erneute Lektüre der Lessingschen Dramaturgie, deren „Ankündigung" schon eine Fundgrube für den Kritiker und Dramaturgen ist, durch Roetschers und anderer Bücher angeregt, sich einmal eine einzelne Szene aus Shakespeare vorzunehmen und sie Schritt für Schritt mit der Darstellung zu vergleichen, die ihr am Stadttheater zuteil wird. Nur e i n e Szene — und welche Fülle der Gesichte!

Die Schauspieler sind sehr reizbare Menschen; meist kennen sie sich selbst schlecht, sie sehen sich nie vom Zuschauerraume aus, auf den sie doch ihre Leistungen berechnen, und empfinden des Kritikers gespitzte Pfeile

leicht als vergiftete. So wird denn in unseren Kreisen viel und masslos auf die Kritik gescholten.

Ich aber bin nicht zu polemisieren ausgegangen; ich wollte darstellen und, wenn's hoch kommt, vermitteln. Gegen die mannigfaltigen Krankheiten, die am Theaterkörper fressen, kämpfe ich seit langem mit Freimut und Nachdruck. Die haben gewiss nicht in den aufgezählten Mängeln der Kritik ihre Ursache, und doch könnte die Kritik zu ihrer Heilung mit beitragen. Sie braucht nur Direktoren, Regisseuren und Schauspielern mehr auf die Finger zu sehen als bisher. Sie soll uns ernst nehmen, das ist unser Wunsch, und den schönen Beruf des Schauspielers nicht nach den paar räudigen Schafen beurteilen, die sich drin tummeln. Auch die Theaterkritik ist eine Kunst und zwar eine, die zwei andere in sich schliesst: die literarische und die schauspielerische. Kunst aber fordert ungeteilte Hingabe an die Sache, fordert, wiewohl sie der charakteristische Ausdruck der Persönlichkeit ist, doch das Hintansetzen alles Persönlichen zugunsten des Werkes, fordert zuallererst den sicheren Blick, vor dem die Welt daliegt wie vor ihrem Schöpfer!

Zur Psychologie des Theaterpublikums.

In unserer literarischen Arena sind letzthin vielfach Waffen gekreuzt worden. Gesellen und Meister der Fechtkunst lagen gegeneinander aus, pochten auf gute und auf missverstandene Rechte; mit und ohne Maske, mit und ohne Finten hieben und stachen sie los. Der Dramatiker griff seine Beurteiler an, ohne die eigenen Blössen recht decken zu können, und wurde von den kampfgewohnteren Gegnern weit über seine Geschicklichkeit hinaus bedient. In ruhigeren Gängen setzten sich gleichzeitig der Schauspieler und sein Rezensent auseinander.

Bei diesen Duellen entscheidet merkwürdigerweise nicht die Tiefe der Wunde, nicht die unleugbare Kampfunfähigkeit, ja, ein klipp und klarer einheitlicher Entscheid kann überhaupt nicht erfolgen, weil der eigentliche Richter das Publikum ist. Diese Millionen Köpfe sind nicht immer eines Sinnes; ein Teil gibt nach linkshin recht, ein anderer nach rechtshin, und beide Duellanten können, ohne von Herzen lügen zu müssen, das ungreifbare, unkontrollierbare „Man sagt" zu ihren Gunsten deuten. Wer wird ihnen zumuten, die Stimmen zu zählen oder gar zu wägen! Neunundneunzig Prozent der Masse

aber geben sich überhaupt nicht die Mühe, Partei zu ergreifen, für sie hat der literarische Streit gar kein Interesse, sie gehen doch wahrhaftig nicht ins Theater und lesen doch nicht Besprechungen, um sich literarisch anzuregen.

Schaltet man in die Beurteilung der Publikumsseele etwas historischen Sinn ein, so darf man aber auch sagen: die Masse als Ganzes ist zu klug, als dass sie sich bestimmt für oder wider erkläre. Sie lässt die Parteien weiter wirken und vertraut der Zeit, die schon recht richten wird. Bauernschlauheit sitzt in ihr und Brutalität. Mit Schadenfreude sieht sie: den beiden Kämpfern trotz aller eingebildeten Gloriole „bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich". Warum mischen sich so zwei Individuen in eine Angelegenheit, die sich ganz von selbst austrägt, wenn erst die Jahrzehnte mit ihrem Schutt und ihrer Patina kommen, das Falsche zu begraben, das Echte herauszuheben!

Ja, dieser seltsame Zuschauer ist voll geheimer Gedanken, voller Ruhe und Unruhe, voller Sympathieen und Apathie. Man kann ihm nie recht in die Augen sehen, denn er hat ihrer gar zu viele. Bald glauben wir Gutmütigkeit drin zu lesen, bald Zerstörungslust; bald suchen sie sehnsüchtig den Himmel und die Sterne, bald klammern sie sich mit animalischem Wohlbehagen an die niedersten Genüsse. Seine Vielfältigkeit zieht das Publikum — allerdings in ungleichen Teilen — zu Goethe, dem Faustdichter, und gleichzeitig zum räuberfröhlichen Vulpius hin, zu Schiller und Kotzebue, zu Ibsen und Philippi. Und das Gros macht sich immer

wieder den grausamen Scherz, die Grossen in der Zeitlichkeit ungeliebt und ungelobt sterben zu lassen, bevor es für sie ewige Liebe und ewigen Ruhm lebendig erklärt. Wie das Schicksal schreitet es tränenlos über die Gemordeten hin und behält die gleichgiltige Geberde besonders dann gern bei, wenn es Sterbenden begegnet, die nicht um Gnade flehen. Es belohnt und straft mit doppelt erschütternder Gerechtigkeit, aber nach einem eigenen Gesetze, das den Klienten oft blutig erscheint, weil sie lebenseitel sind. Seine Richtersprüche brauchen dreissig, brauchen oft hundert Jahre, ehe sie in Kraft treten. Und meist enden diese langatmigen schnurrig-weisen Urteile ganz anders, als ihre Einleitung vermuten liess. Mit vollen Händen wirft das Publikum einem Hausknechte der Kunst Goldstücke in die Schürze, als ein Trinkgeld für die geleisteten kleinen Stiefelputzerdienste, und verwirrt dadurch den armen Teufel, der sich flugs für einen König hält, weil die Könige um ihn herum alle von Goldes Gnaden sind. Mit den plumpen Tritten eines Dickhäuters aber stampft es den Edlen zu Boden, dass er sich vor Schmerzen krümmt und dem Erwürger flucht. Das blöde selbstgefällige Lachen des einen, die tötlichen Qualen des andern sind der unmenschliche Triumph der grossen Menschenmasse. Nach langer, langer Zeit erkennen wir, die wir jeder ein organischer Teil dieses Ungeheuers sind, die wir das Schlechte oft mit Gold, das Gute mit Steinen aufwiegen, dass eine Absicht hinter solchem Gerichte stehe. Dem Kleinen schafft man ein paar angenehme Erdenjahre, weil er eine ganze Ewigkeit wird darben müssen, der Grosse tauscht für eines

kurzen Menschenalters Fegefeuer ein aller Zeit und Zahl trotzendes Paradies ein. Diese Erkenntnis gleicht freilich einer schamvollen Ausrede aufs Haar, und sie lehrt uns und das Publikum leider nicht, künftighin menschlicher im Verteilen der Ruhmeslose zu verfahren.

Der historische Sinn, den ich vorhin zu Hilfe rief, konstruierte ein ziemlich glaubwürdiges Gesetz aus der Fülle der Publikumsrechtssprüche. Unabänderlich aber möchte ich dies Gesetz nicht nennen. Eine Hoffnung sagt mir, dass die Ruhe und die Unruhe in dem ungeheuren Körper, die Sympathieen und die Apathie sich vielleicht verschieben lassen, weil sie sich im Laufe der Zeit schon oft verschoben haben. Im Prinzip ist es wenigstens denkbar, dass der „Amphitryon" eines neuen Kleist nicht erst neun Dezennien nach des Dichters Selbstmord mit Erfolg aufgeführt, dass man eines neuen Kotzebues Jämmerlichkeit schon vor seinem Ende innewird. Warum soll nicht dereinst der grosse Teil des Publikums, wie bisher und jetzt der kleinste und kleine, der tiefen und tüchtigen Arbeit eines Künstlers inniger zugetan sein als der seichten und haltlosen! Die Stimme des jungen Extraordinarius Schelling, der 1802 von einem jenensischen Katheder herab „Faust" das eigentümlichste Gedicht der Deutschen nannte, drang nicht weit. Heutzutage sorgen Zeitschriften und Lesefreude für eine verstärkte Resonanz, und die Schallreflexe steigen ins Unberechenbare. Sollten sich nicht Schellings genug finden, die auch auf andere „eigentümliche Gedichte der Deutschen" aufmerksam machen! Das Publikum hätte nur guten Willen und feine Ohren beizusteuern.

Ich glaube nicht, dass ihm gar so viel dran liegt, die alte Gewohnheit des Niedertretens und des üppigen Trinkgeldgebens beizubehalten. Je mehr es seine Urteilswerkzeuge bildet, um so seltener wird es schmeichlerischen Quacksalbern verfallen, um so eher wird es die ehernen Wahrheiten des grossen Dramas vertragen. Und es käme vielleicht eine Saison für die deutsche Bühne herauf, in der statt der 150 Aufführungen von „Alt-Heidelberg" zehn Hebbelsche Stücke je fünfzehn Male in Szene gingen.

Wenn ich einem Dinge beikommen will, muss ich ihm seine Eigenschaften abmerken. Wie sieht es nun aus und wie gibt es sich, dies vielumbuhlte, vielgeschmähte Publikum, für das ein Shakespeare seine innere Riesenwelt offenbarte, um dessentwillen ein Kleist sich zu Tode brachte, an das ein Grillparzer dachte, wenn er seine Werke eigensinnig und verbittert in der Schublade verschloss?

„— seht nur hin, für wen ihr schreibt!
Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Male — —
Man eilt zerstreut zu uns wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt,
Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten,
Und spielen ohne Gage mit.
Was träumet ihr auf eurer Dichterhöhe,
Was macht ein volles Haus euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh;
Der nach dem Schauspiel hofft ein Kartenspiel,
Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen."

Kommen diese harten Worte auch aus dem Munde

eines cynischen Theaterdirektors, so hat doch der liebevolle Theaterdirektor Goethe dabei Pate gestanden. Unsere Premièrenbesucher sind nicht danach angetan, einem oberflächlichen Blicke Vertrauen einzuflössen. Man braucht nicht Beardsley zu sein, der vom ganzen Tristan- und -Isolde-Publikum nichts weiter gewahrt als fleischige nackte Schultern, aufdringlich gehobene Brüste, schwülstige Lippen und lüsterne Augen; aber viel Mut kann sich der Dichter nicht holen, der kurz vor Beginn seines Stückes die Logen- und Parkettbesucher durch das Loch im Vorhang betrachtet. Da ist ein Begrüssen und Lachen wie auf der Promenade; neue Toiletten und Schlipse werden zur Schau gestellt und aufs genaueste gemustert. Das Opernglas sucht die Ränge nach Bekannten ab, denen man zunicken muss, die Ereignisse der letzten Woche werden besprochen, der Treffpunkt festgesetzt, wo man nach Schluss des Theaters zu Abend speist. Ganz oben freilich, unter der Decke des Hauses — keine Lorgnette richtet sich dorthin — grassiert noch ein redlicher Kunsthunger, dem manch einer das gute Mittagessen opfert. Da zittern noch Herzen in reiner Erwartungsfreude, da walten die Sympathieen, von denen ich sprach, während sich unten die Apathie breit macht. Unbefangen sitzt fast keiner auf seinem Platze. Die Theaterleitung hat durch den Mund der Tagesblätter Stimmung für das Stück gemacht, nicht alle Leser aber sind so leichtgläubig, dem Kaufmann das Lob seiner Ware zu glauben. So breiten denn die einen zwar ihre Arme weit aus, das neue Werk zu empfangen, die anderen jedoch zwingen sich zur

Gleichgiltigkeit, und es bedarf eines ganz besonderen Reizes, sie herauszureissen. Fehlt dieser Reiz, eine Sensation, und finden sie nur ein gutes Stück, so lassen sie es wohl fallen. Und manchmal fällt es gleich so tief, dass es sich in fünfzig Jahren erst davon erholt. Nicht selten aber erkennt das weniger beirrte Publikumsauge der zweiten oder dritten Aufführung nachträglich die Vorzüge und verschafft dem schon aufgegebenen Werke durch Herumsprechen den verdienten Erfolg. Er hängt auch oft an dünneren Fäden als an der Überwindung der Apathie. Schnappt dem Schauspieler an einem tragischen Höhepunkte die Stimme über, entwischt dem Dichter im Ernste ein Wort, das einen trivialen Nebensinn hat, so kann die ganze Schlacht verloren sein. Während einer psychologisch-zarten, ruhigen Szene braucht sich nur ein verschnupfter Zuschauer zu schneuzen oder hustend zu räuspern: gleich kommen vier, fünf andre auf denselben Einfall, und die gesamte Aufmerksamkeit ist beim Teufel, wenn nicht die Schauspieler oben die Keckheit haben, den Ton beträchtlich zu verstärken; nur so sind die Störenfriede nämlich niederzuhalten. Findet einer der Zuschauer bei einer heiklen tragikomischen Situation nicht das befreiende Lachen, das die übrigen sogleich aufgreifen, so tritt Verstimmung ein. Überhaupt sind die leichtbeweglichen Stimmungsmacher die guten Geister des Theaters. Nur zwei Hände müssen da sein, die den Applaus einleiten, um einen ganzen Abend zu retten. Fehlen die, so sagen wir Schauspieler wohl: heut sitzen sie wieder mal auf den Händen! In Städten, die mehrere Abonnentengruppen

haben, unterscheiden wir geradezu „kalte" und „warme" Serien nach ihrer charakteristischen Art, den Beifall zu äussern; und wehe dem neuen Stücke, dessen Erstaufführung auf den Tag der kalten Serie fällt! Die Zeitungskritik hat nur selten Einfluss auf den Kassenerfolg, sicherlich einen geringeren als geschickte Notizen aus der Theaterkanzlei. Wir haben's zu oft erlebt, als dass wir's nicht für wahr halten müssten: die freundlichsten Worte der Rezensenten vermochten das Publikum nicht zu erwärmen, das andrerseits auch die absprechendsten gedruckten Urteile ignorierte und in hellen Haufen eine arg gescholtene Vorstellung stürmte.

Es ist ebenso leicht verführbar wie dickköpfig. Auf zwei Momente reagiert seine Seele am kräftigsten: es hat Angst vor sehr starken Erschütterungen und schwärmt für die Mode. Trotzdem gesteht es seine Unselbständigkeit und seine Beschränktheit nie ein. Es urteilt wie ein Kind: dies Spielzeug gefällt mir und jenes nicht, und kümmert sich um die absoluten Werte mit nichten. Treibt man es in die Enge, so kommen die wunderlichsten Motive ans Licht. Bald lobt es die Kürze, bald ist ihm die Ausführung nicht breit genug. Ehedem machten ja selbst tüchtige Geister den Wert eines Dramas von dem Popanz der dreifachen Einheit abhängig, und das Publikum warf sich gern dies Gelehrtenmäntelchen um, wenn es um sein einfältiges Urteil befragt wurde. Als Shakespeare für Deutschland entdeckt wurde und trotz seiner zerklüfteten Handlung, seiner Freigebigkeit an Zeit und Orten zu wirken vermochte, musste man das steife Mäntelchen wieder ablegen. Weil er

aber gar keine Konzessionen an die Durchschnittswünsche des Publikums machte, weil seine eigenartige Gerechtigkeit oft unbequem und unangenehm wurde, so musste auch er seine Fehler haben. Man fand, dass er ganz gegen allen guten Brauch in der Dramatik den Zufall walten liesse und die tragische Schuld, diesen ästhetischen Strohwisch, nicht sichtbar genug aufgerichtet hätte. Der Dichter darf eben nur insoweit subjektiv und objektiv sein, als es seinen Richtern passt. Was hat Hamlet, was Cordelia Schlimmes verbrochen, das ihren Tod fordert? Da treibt Shakespeare das Spiel entschieden zu weit und muss in die Schranken gewiesen werden! Also schenkte man beiden von Bürgers Gnaden das Leben! Das Laster allein musste sich am Schlusse erbrechen, damit sich die Tugend zu Tische setzen konnte. Weder Goethe noch Kotzebue wagten den unmoralischen Grafen Gleichen glücklich werden zu lassen. Das Publikum spielt sich gern als den Hüter des konventionellen Sittengesetzes auf und besonders eifrig, wenn der Dichter die Philistermoral nicht nur übertreten lässt, sondern wenn er ihr obendrein ihren schönen Maskenanzug herunterzureissen wagt („Nora"). Mit Hilfe eines kleinen Kunstgriffs aber kann er wiederum vor allem Volk die schlimmste Dirne in eine Glorie hüllen: er macht sie schwindsüchtig und gibt ihr die Träne der Sentimentalität, ohne die Engherzigkeit der Gutgesitteten anzutasten („Cameliendame").

Für alle möglichen oberflächlichen Reize ist das Publikum immer von neuem dankbar. Wieder und wieder weint es, wenn ein alter Lebemann, dem man in

Wirklichkeit nicht über den Weg trauen würde, die Geschichte seiner „einzigen" und „unglücklichen" Liebe erzählt, die ihn dann so „haltlos" gemacht hat! Melodramatische Begleitung (aus dem Ballsaal oder dem Kinderzimmer herübertönend) verdoppelt die Rührung. So oft auch durch die Jahrhunderte der jugendliche Komiker über die Schwelle gestolpert ist, die Freude der Zuschauer bleibt die alte. Mit unerschöpflicher Gutmütigkeit vereinen sie Liebende, stiften sie Ehen, und bitter hat es der abtrünnige Autor zu büssen, der am Ende seines Stückes das Brautpaar auseinandergehen lässt.

Aber das Absonderliche liebt man noch mehr als das Alltägliche, weil man dies ja „zu Hause hat". Allerdings darf das Absonderliche nicht in allzuferne Einsamkeiten führen. Die Verbindung mit Frau Welt muss immer aufrecht erhalten bleiben, selbst den Himmel will man nach Kinderart verirdischt haben. Grosse Gedanken verträgt das Publikum nur, wenn ihre Wucht durch eine gefällige Form gemindert wird. Unerhörte Situationen sind ihm willkommen, wenn sie sich in Plattheit lösen („Monna Vanna"). Seiner Selbstgefälligkeit schmeichelt es zu sehen, wie Dinge, die über das Gewöhnliche hinauszutreten scheinen, am Schlusse so winzig werden, dass jeder danach greifen kann. Die Erkenntnis ist so wohltuend und einschläfernd: es sei töricht, das Unmögliche zu begehren! Das Publikum bildet sich dann ein, klüger und vernünftiger zu sein als der Bühnenheld und spendet dem Verfasser grundehrlichen Dank für die Vermittlung dieses Wahns. Es lacht sich drei Stunden lang fast krumm, wenn der Ehemann da oben

(der doch sonst ein bedeutender Mensch sein will) die eigene Frau für die Schwägerin hält und die Ehe zu brechen glaubt, die er nur um so fester schliesst. Unter dem kreischenden Gejohle der Galerie erfährt der Esel auf der Bühne endlich die Wahrheit, die den tausend Zuschauern durch die Gunst des klugen Autors längst vertraut war („Zwillingsschwester"). Wie unwillig aber werden sie, wenn sie sich gefoppt fühlen. Rebekka West, die durch zweieinhalb Akte leidlich sympathisch gewesen, entpuppt erst im dritten und vierten ihre „unmoralische" Seite, und zwar nicht nur dem Geliebten auf der Bühne, sondern — und das ist das Verstimmende — auch der hörenden Menge! Ibsens feine Absicht, das Schuldbekenntnis Rebekkas erst dann abzulegen, wenn die Hörer sie schon liebgewonnen haben, bleibt grossenteils unverstanden, weil er seiner Heldin keine Monologe ad spectatores gegeben hat. Seine dramatischen Personen mag der Dichter nach Gefallen untereinander mit Enthüllungen erschrecken, wenn er nur die Zuschauer frühzeitig und hübsch deutlich darauf vorbereitet hat. Man will sich am Überraschtsein a n d r e r weiden, nicht s e l b s t überrascht sein.

Es gibt Leute, die sich kein Theaterstück ansehen, in dem ein Schuss abgefeuert wird. An sie muss ich denken, wenn ich mir manchen Misserfolg erklären will. Sie machen eine Episode zur entscheidenden Hauptsache. Wie der Durchschnittskritiker froh ist, wenn ihm irgend eine Kleinigkeit auffällt, die er rügen kann, wie er dann die ganze künstlerische Leistung auf grund dieser Bagatelle abschlachtet, so macht auch das

Publikum seine Gunst gern von den kleinsten Dingen abhängig. Immer wieder geschieht es dem Schauspieler, dass eine freundlich gesinnte Zuschauerin ihm, der noch warm ist von einer Darstellung des Faust oder Hamlet, in bester Absicht das zweifelhafte Kompliment sagt: „Sie sahen heute so schön aus!" Das ist typisch und gilt nicht nur im Schauspielerberufe. Ibsens „Gespenster" leiden so in der Auffassung des Publikums unter der Nebenfigur des Oswald. Es sieht (und daran tragen aufdringliche Oswald-Interpreten Mitschuld, „die über das Gespräch hinausschrein") vom ganzen Stücke nur noch ihn, den verelendeten Menschen, und vergisst, dass er nur die Stichworte für Helene Alving zu bringen hat, deren Tragödie sich abspielt. Er ist der Pistolenschuss, der viele vom Theaterbesuche abhält. Denn alles, was zwischen der Mutter und dem Pastor, zwischen Engstrand und Regine vorgeht, ist der Zustimmung des Publikums sicher. Der Trick mit dem Regenschauer im „Weissen Rössl", mit dem Kinematographen in „Hans Huckebein" wird zum Triumph-Kennzeichen dieser Schwänke, wie der Wahnsinnsanfall Oswalds den „widerwärtigen Inhalt" der „Gespenster" ausmacht. Bei Shakespeare ist es sehr oft das Bildhafte einer einzigen oder zweier Szenen, an das sich der öffentliche Erfolg klammert. In „Romeo und Julia": Balkon- und Gruftszene; in „Macbeth": Hexen- und Lichtszene der Lady; in „Lear": Fluch- und Haideszene. In der Erinnerung des Publikums bleibt von diesen reichen Dramen nicht viel mehr zurück, und ihr wahrer Wert ist doch wahrhaftig grösser. Ich bin sogar überzeugt, dass der ganze

„Lear" nach der Blendungsszene Glosters beurteilt und — gemieden würde, wenn sie nach des Dichters Vorschrift auf der Bühne stattfände.

Das Moment der Mode, das zweite, von dem die Menge sich beeinflussen lässt, hat zuweilen die Kraft, das erste, die Angst vor den starken Erschütterungen, zum Schweigen zu bringen. Wie wäre sonst der grosse Erfolg des „Fuhrmann Henschel" zu begründen, der keinen Publikumstrick enthält und von „Unschicklichkeiten" und Gewalttätigkeiten nicht frei ist. Auch die „Weber" verdanken ihre vielen Aufführungen nicht dem Reichtum ihrer Gestalten, nicht der Macht des Gegenstandes, der allgemein abstossend wirkt, sondern einer Reichstagsdebatte. Es ist bekannt, dass vor dieser öffentlichen Besprechung der Besuch des sozialen Dramas schon bedenklich nachgelassen hatte, der danach einen enormen Aufschwung erfuhr. Durch die liebenswürdige Romantik seiner „Versunkenen Glocke" wurde Hauptmann gar salonfähig, und dieser Erfolg wirkte modisch noch im „Fuhrmann Henschel" nach. Dann hatte man plötzlich genug und liess „Schluck und Jau", „Michael Kramer", den „Roten Hahn", selbst den „Armen Heinrich" gleich so tief fallen, als wenn Hauptmann plötzlich das Dichten verlernt hätte. Die Mode hatte sich nämlich gehäutet.

Holz und Schlaf als Vorläufer und Hauptmann als Erfüller hatten unendliche Sorgfalt auf das Milieu verwendet. Aber ihre Milieus rochen nach Grünseifenschaum und Unrat, nach armen Leuten. Das Publikum besann sich jedoch sofort auf sein Glasschrankbedürf-

nis, als konziliantere Dichter angenehmere Kreise auf die Bühne brachten. Gymnasial- und Volksschullehrer wurden bei der „Arbeit" aufgesucht, Offiziere im Kasino, Studenten in der Korpskneipe, und immer gleich in Rudeln, nicht mehr zu zweit und zu dritt, wie es etwa Benedix in seiner harmlosen Art getan hatte. Das Milieu blieb also in Kraft und wurde, wenn auch nicht in spiegelklarer Wahrheit, so doch mit mehr Liebe ausgemalt als vor den 80er Jahren. Zu dem Moment der neuen Mode (gemässigter Naturalismus) trat die wachsende Anteilnahme des Publikums am öffentlichen Leben. Jeder Theaterbesucher hatte Angehörige im Gymnasium, in der Volksschule und beim Militär. Allenthalben wurde über Verbohrtheit und Gewissenszwang geklagt. Erhob sich nun ein Kandidat gegen verknöcherte Vorgesetzte im Namen Goethes etwa, den man zu ehren begann, oder brachte es ein kleines Paukerchen fertig, im Vertrauen auf seine bühnliche Immunität den Direktor anzubrüllen, lächerlich zu machen und schliesslich der Urkundenfälschung zu überführen, wurde ein tapferer und dichterisch-begabter Leutnant durch die zufällige Schurkerei seiner Verwandten in den Liebestod getrieben, so entflammte sich das ganze grosse Publikum für solche „Helden" und gegen die schurkischen Bedrücker. Hauptmann hatte sich von Tendenzen freigehalten, und man wollte sie doch fürs Leben gern haben, um sich billig erwärmen zu können.

Aber auch in die Vergangenheit schwärmt das Publikum ganz willig zurück. Freilich darf sein Dichter

bei der Vorführung rauherer Zeitalter nie die Glacéhandschuhe ablegen, die den Besucher zieren. Er verlegt also etwa, um nirgends anzustossen, den Schauplatz in ein Fabelland. Aristophanes tat diesen Sprung, um mehr sagen zu können, als er durfte. Unsere zahmeren Verskünstler tun ihn, um das Gefällige noch gefälliger zu gestalten. Die Psychologie der Handlung und der Charaktere wird ein Gallert, bunte Dekorationen und Kostüme spiegeln sich darin und alles glitzert. Hat einer von ihnen den Mut, ein früheres Jahrhundert beim Namen zu nennen, so muss er die mangelhaften Geschichtskenntnisse der Masse berücksichtigen. Er darf alte, durch die Schule geheiligte Legenden nicht über den Haufen rennen zum Besten der Wahrheit. Wenn er für ein Renaissancestück Benvenuto Cellini, Ludwig Pastor, Gregorovius, Burckhardt, Grimm und Gobineau durcharbeitete, so fügte er sich selbst den grössten pekuniären Schaden zu. Da hat Schönthan eine „Renaissance" in Reime gebracht, die von kulturhistorischer Unberührtheit strahlt. Daher denn auch der unausbleibliche Erfolg, der sich zusammensetzt aus einer Hosenrolle (und zwar Trikothose!), einer Malerliebe, lockeren Muttertränen, einem lüsternen Pedanten, einem fidelen Pater und geschlechtlichen Aufdringlichkeiten (die auf der Bühne einmal sogar einen perversen Beigeschmack haben, wenn nämlich die Schauspielerin, der Pseudoknabe, einer anderen begehrlich auf den Leib rückt). Und dazu bunte Gemälde und Teppiche, ein hoher prächtiger Saal, brokatene Kostüme und am Schlusse zwei Brautpaare! — Ja, und lernt man denn aus

der ungleich feineren Arbeit des irrenden Maeterlinck, die ihren Siegeszug durch die bretterne Welt gehalten hat, lernt man aus ihr jene hohe gnadenvolle Zeit kennen, in der Michelangelo seinen David schuf? Wie umständlich ist dieser Kondottiere, wenn er sich ein Weib für die Nacht verschaffen will, und wie jämmerlich winselt er vor Giovanna, da sie sich ihm anbietet! Gerade aber auf dem Reize, dass der dünne Mantel jeden Augenblick von dem nackten Frauenkörper abgleiten könnte, beruht die kribbelnde Spannung des Stückes, die durch den zweifelhaften Heroismus einer Frau erhöht und zum Erfolg wird durch die feste Zuversicht der Zuhörer: der Dichter werde es nicht zum Ärgsten, nicht zur Unschicklichkeit kommen lassen.

Die Dreiteilung der Handlung ist dem Publikum die liebste, und dazu wünscht es sich drei verschiedene Schauplätze, die das Auge erquicken. Beim Aufgehen des Vorhangs will es nicht gleich in wichtige Gespräche gezogen werden, sondern sich selbst erst bequem hinsetzen, das Opernglas noch einmal putzen, den Theaterzettel überfliegen (bei der Dunkelheit ist das schwierig) und die Dekoration, die Toilette der Darstellerin betrachten.

In der Lösung des Knotens ist das Publikum sehr anspruchsvoll. Sie muss so plötzlich und so radikal erfolgen, dass im gleichen Augenblicke auch der Vorhang fallen kann. Sobald die Zuschauer spüren, wie das Stück enden wird, setzt ihre Aufmerksamkeit aus. Sie denken an die schrecklichen Kämpfe um ihre Pelze und Hüte, schrauben an den Operngucken herum, stecken sie ins

Futteral und — entsetzlicher Ton für den Schauspieler — knipsen ungeniert zu, ehe die Handlung ganz ins Reine gebracht ist. Shakespeare hat ähnliche Unarten wohl bedacht. Und wie er an den Eingang eines Stückes, wenn die Hörer noch unruhig sind, oft eine Szene stellt, die auf den Kenner zwar als feines Präludium wirkt, für das grobe Verständnis der Handlung aber nicht unumgänglich notwendig ist, so spitzt er die Fabel am Schlusse auch gern auf eine einzige geschwinde Tat zu, an die sich höchstens noch eine kurze Ansprache des Siegers, des Überlebenden, schliesst, um dem Drama Perspektive zu geben. Auch Schiller, der vielberedte, schafft mit Vorliebe knappe, gereimte Aktschlüsse, die den Hörer schnell ins klare setzen und zu begeistertem Beifalle hinreissen.

Die viel subtiler arbeitenden modernen Dramatiker, von Kleist bis Ibsen, brauchen aber mehr Zeit, um ihre vielverschlungenen Fäden zu entwirren. Der plötzliche Tod eines Menschen, ein Geständnis, eine Sentenz genügen da nicht mehr. Das Publikum jedoch packt seine Siebensachen zusammen und denkt nicht an Beifall. Ähnlich benimmt es sich beim Anhören eines Liedes, das vom Klaviere begleitet wird. Es wartet nicht das Ende des musikalischen Gedankens ab, sondern nur das letzte Textwort. Entweder klatscht es dann in die Musik hinein, oder es mindert am wirklichen Schlusse den anfänglich zugedachten Applaus. Dem Drama gegenüber steht es eben noch auf der Stufe der Passions- und Mirakelspiele und der Moralitäten, deren Inhalt die Zuschauer genau kannten oder wo ein Wunder

blitzartig das Ende herbeiführte; und in der Musik ist ihm noch immer das Volkslied massgebend, in dem Wort und Ton zusammenfallen. Wenn ich deshalb behaupte, dass Kleist wie Hugo Wolf noch geraume Zeit brauchen, ehe sie durchdringen werden, so bin ich mir wohl bewusst, wie nahe ein Teil des Publikums diesen beiden heute schon gekommen ist. Meine Behauptung trifft nur jene, die unsere Theater und Konzertsäle füllen. Mir ist noch keine grosse Zuhörerschaft begegnet, von der Saphirs läppisches „Wörtchen »na«" nicht den Sieg über Kellers fein-humoristische „Wochenpredigt" davongetragen, die Hildachs grässliches Weberliebchen nicht mit lauterem Jubel empfangen hätte, als Wolfs „Tambour", eine billige Birch-Pfeiffersche Sentimentalität nicht mit heisseren Tränen als den letzten Akt des „Michael Kramer".

Ich will nicht unerwähnt lassen, dass das Wiener, wohl gar das österreichische Publikum sich vom norddeutschen in etwas unterscheidet. In Berlin hat die schauspielerische Persönlichkeit wenig oder gar nichts für den Erfolg zu bedeuten. Es wird von den Direktoren allenfalls darauf gesehen, in der Erstaufführung schauspielerischen Glanz zu entfalten, für die Wiederholungen eines Kassenstückes kommt die Besetzung nicht in Betracht. Wohl aber in Wien, auf das die gute Darstellung manchmal mehr Reiz ausübt, als das Stück. Im Burgtheater leben Aufführungen dank ihren einseitig-schauspielerischen Vorzügen durch Jahrzehnte fort.

Wenn ich zusammenfasse, so schreiben sich alle

Seltsamkeiten des Massenurteils aus dem Mangel an ästhetischer Bildung her. Das Publikum verwechselt meist die Haupt- mit der Nebensache. Anstatt den seelischen Reichtum zu loben, tadelt es die Nüchternheit des Milieus, und es preist die buntfarbige Umwelt, wo die Hohlheit der Charaktere zu verdammen wäre. Ist die Liebe der Träger der Handlung, so verlangt es gebieterisch hübsche Gesichter und entblösste Schultern. Jedes Stück, das ihm gefallen soll, muss seinen „Schlager" haben. Es will gern belogen sein, nicht aber so, dass es als der Dumme dasteht; und will über das Alltägliche hinausgehoben werden, ohne seine Phantasie allzusehr anzustrengen. Dieser Oberflächlichkeit gehen gute Instinkte zur Seite, die dann und wann auch einem tüchtigen Drama zugute kommen, aber im Grunde mit der ästhetischen Wertung nichts zu tun haben. Es wünscht eine ausgleichende Gerechtigkeit nach den Worten der Verheissung, freut sich am Glücke biederer Menschen und ist für die edlen Tendenzen eines gemässigten Fortschritts leicht zu entfachen.

Indem ich dies schreibe, kommt mir die Gleichung in den Sinn: Publikumsurteil ist Frauenurteil. Und das hat Gründe und Anzeichen genug. Es sollte einmal nach Hundertteilen festgestellt werden, wie sich die weiblichen zu den männlichen Theaterbesuchern verhalten; damit wäre freilich noch nicht einmal bewiesen, um wieviel innigeren Anteil das einzelne Weib am Theater nimmt als der Mann, der im Arbeitsjackett hingeht und sich nur bequem erholen will. Die Frauen studieren die Voranzeigen und die Kritiken, sie kennen

jeden Schauspieler und seine allgemeine Geltung. Sie bereiten sich umständlich auf jeden Abend vor und müssen den Vater oder Gatten wohl oft erst bestürmen, ehe er seine häusliche Ruhe aufgibt. So segensreich es werden könnte, wenn in theatralischen Dingen ein tüchtiger männlicher Geschmack vorwaltete, so gute Weile hat es damit. Die Realien des Lebens nehmen heute den Mann so vollständig in Anspruch, dass er keine Zeit findet, sich ästhetisch zu bilden. Und niemand macht ihm recht klar, welche Freudenfülle aus solcher Bildung emporblühen kann. Es bleibt also nichts andres übrig, als die Frauen auf die Irrtümer aufmerksam zu machen, die in ihren schnell fertigen Kunsturteilen stecken.

Kunst ist, was die grossen Künstler gemacht haben, hat Augustinus gesagt; und ein gutes Theaterstück ist, was ein grosser Theaterdichter geschaffen hat. Genaueres lässt sich dem Laien nicht eröffnen. Aber auf den Dichter kommts auch vor allem an; ihn müsst ihr hinter den Werken zu finden trachten. Er denkt wohl an euch, sonst würde er sich gar nicht aussprechen, aber er liebäugelt nicht mit den Begierden eurer unteren Sinne. Ein ganzes Schauspielhaus voll Toren gilt ihm nichts gegen einen Einsichtsvollen. Er steigt nicht zu euch hinunter, sondern will euch zu sich emporziehen. Versucht nur, ihm die Hand hinzustrecken, damit ihr über euer Alltagsleben hinauskommt. Seid nicht so faul, euch Schwätzern und Schmeichlern zuzuneigen, die tiefer stehen als ihr und es euch leicht machen, zu ihren Zuckerpillen zu gelangen. Ob euch ein Stück

Tränen erpresst oder euer Lachen kitzelt, das gibt den Masstab nicht; es soll für euer Leben etwas bedeuten! Die Wirkung eines Stückes darf sich am Abend der Vorstellung gar nicht absehen lassen. Deshalb sind eure Soupergespräche so falsch, deshalb ist die Lendemain-Kritik der Zeitungen so nichtig. Wie uns ein gutes Gedicht durch Wochen begleitet, ehe wir mit ihm verwachsen, so spüren wir auch das Beste und Tiefste einer Lear-Aufführung erst nach geraumer Zeit. Wir vermögen im Fluge der drei Abendstunden nicht zu verarbeiten, was unserer Seele als Pensum auferlegt wird. Aber die wunderbare Einrichtung unseres Gedächtnisapparates gräbt Tag für Tag tiefer und tiefer mit immer härterem Griffel ein, was er auf der Bühne gehört hat und nur flüchtig aufzeichnen konnte.

Wie fruchtbare Keime können auch Zeitungen und Zeitschriften ausstreuen, die v o r der Aufführung darlegen, was wesentlich an dem Stücke ist, was nicht. Freilich dürfen diese Anregungen nicht in der Form der kaiserlichen Kunstbefehle ergehen. Wäre die diesjährige kühle Aufnahme von „Gyges und sein Ring" möglich gewesen, wenn man vorher über diese adeligste aller Tragödien diskutiert hätte? Es gibt eben Stücke, bei denen das Publikum durchfällt. Kein Publikum aber wird es je zugeben, einem Werke nicht gewachsen zu sein. So bereite man es recht geschickt vor, ohne seiner unausrottbaren Eitelkeit nahe zu treten. Was ich den Liebhabertheatern im besonderen empfehle, darf sich getrost auf weitere Kreise ausdehnen: einzelne Szenen oder ganze Dramen gewissermassen vom Standpunkte

des Dichters aus zu lesen; d. h. sich mit Hilfe der Phantasie und eines gescheiten kurzweiligen Menschen klar zu machen, zu welchem Zwecke die einzelnen Repliken geschrieben sind und wie innig jede einzelne mit dem Organismus des Ganzen verbunden ist.

Ich wäre weniger zuversichtlich, wenn ich nicht wüsste, dass das Publikum nicht nur gute, sondern auch künstlerische Instinkte hat. Es spricht schon heute ästhetische Urteile aus, die mit denen der feiner Organisierten schlechtweg übereinstimmen. Man denke an das allgemeine Entzücken über eine wirkliche Berglandschaft, über architektonische Werke, die sich der Natur gut anpassen: Türme, wenn sie etwa aus der Silhouette eines Waldes aufragen, Dörfer, die mollig in einem Talkessel eingebettet sind. Konrad Lange identifiziert das Naturschöne mit dem Kunstschönen, und in der Tat bewahrt sich das Publikum auch vor gemalten Landschaften ein ziemlich sicheres Empfinden, selbst im Theater. Sein Ohr weiss zudem schon gut und schlecht gesprochene Reden zu unterscheiden. So bleibt nichts übrig, als seine Phantasie zu pflegen, die mit dem inneren Ohre und Auge aufmerkt, seine Psyche zu verfeinern und sie dadurch für eine würdige Aufnahme dramatischer Kunstwerke aufzupflügen. Vielleicht erleben wir Schauspieler es doch noch, dass wir schon nach der Generalprobe sagen können, ob's einen Erfolg, ob's einen Misserfolg geben wird.

Liebhabertheater.

Ich besinne mich noch ganz genau auf die ersten Indianer, die ich im Zoologischen Garten sah. Wir umstanden, mehrere Schulklassen stark, den umzäunten Platz, auf dem sie tanzten und sangen, in der Runde ritten und nach hochgeschleuderten Bällen ihre Pfeile abschossen, wo auch ihr Wigwam lag, in das sie sich endlich zurückzogen. Mit gierig-leuchtenden Kinderaugen sogen wir all die Seltsamkeit ein, und als wir in turnerischer Ordnung, die nötigen Kulturwächter an der Tête und Queue, die wilden Söhne der Prärie verliessen, sassen sie trotz der peinlichsten Überwachung, die unsere Lehrer geübt hatten, so fest in unsern rotglühenden Kindsköpfen, dass wir von Stund an und nicht nur des Nachts von ihnen träumten, sondern auch tagsüber während des heiligsten Unterrichts. Es dauerte nicht lange, da sammelte jeder mit Eifer Hühner- und Gänsefedern, und der indianische Kopfputz feierte seine europäische Wiedergeburt auf unsern, leider kurz geschnittenen Haaren, die so gar nicht geeignet waren, den medusenhaft schrecklichen Eindruck der Indianer-

strähnen zu machen. Papierschnitzel wurden, wie sonst bei den Schwänzen der Herbstdrachen, zusammengeknotet und um Leib, Arme und Beine gelegt, den verschlissensten Hosen nähten wir statt der zivilisierten Galons bunte Fransen an, die wir frech unserem Stubenteppich ausrissen. Ein besonders geschickter und aufmerksamer Beobachter sägte einen Tomahawk aus, Kistendeckel wurden zu Schilden, erzieherische Rohrstöcke zu Bogen, Federhalter zu Pfeilen umgeschaffen, der Grossvater musste dem Enkel gutwillig oder nicht die Friedenspfeife abtreten, und bald fand sich ein Rüpel, der sich Gesicht, Hals, Hände und natürlich auch die umliegenden Wäsche- und Kleidungsstücke mit braunem Ocker oder einem verkohlten Korken bestrich. Ein sonst ganz harmloses Kinderfest, bei dem wir früher sittsam unsere erleuchteten Laternchen um das eigene Strassenviereck getragen, ward ausersehen, jenes unvergesslich-grossartige Schauspiel aus dem Zoologischen Garten in aller Wildheit und Erhabenheit aufleben zu lassen. Es war der Tag des „Tauchaer Jahrmarkts", der von da an durch lange Zeit bei uns viel feierlicher begangen wurde, als in dem kleinen Städtchen, das ihm den Namen gab. In den dunklen Winkeln der Höfe lagen die Wigwams, durch Bettlaken angedeutet, die wir über die Klopfstange hingen; selbst die Squaws fehlten nicht, so schwer sie auch zu beschaffen waren; wir teilten uns in Stämme und ächzten fast unter der Wucht der fürchterlichen Namen, die wir trugen; wir hatten Feinde, die niedergeworfen werden mussten, es bildete sich eine Häuptlingswirtschaft heraus, eine förmliche Strategie,

und zuguterletzt entzündeten wir unsere feuergefährliche Phantasie noch an den 25-Pfennig-Schwarten, darin wir besser Bescheid wussten als im Katechismus; ich vermag sogar manchen zu nennen, der sich im Gefühl seiner idealen Absichten das Geld dazu stahl.

An diese wundersame Zeit, die meiner Erinnerung immer wieder einmal wie eine nun versunkene schöne Sonne aufleuchtet, habe ich jedesmal denken müssen, wenn ich die Einladung zu einer Liebhabertheater-Aufführung bekam oder wenn man mir die Ehrenmitgliedschaft eines solchen Vereins antrug. Sehe ich aber näher zu, so ist mir's, als schände ich unsre Kinderspiele damit, dass ich sie dem Treiben dieser Schauspieler-Dilettanten gleichstelle. So lange man freilich nicht hinter die Kulissen der Liebhaberbühnen geguckt hat, oder so oft einem die bösen Beobachtungen entschwinden, die sich dabei aufdrängen, kann man sagen: es handelt sich bei beiden Vergnügungen um Kopieen, hier des Berufstheaters, dort eines fremden Volksstammes; man kämpft in einer Scheinwelt mit Holzwaffen, man schafft der staatlich beschränkten Freiheit Raum, indem man sie an einen Ort stellt, der dem inneren Drange Genugtuung gewährt, ohne Konflikte mit der realen Welt herbeizuführen. Und schliesslich und hauptsächlich: hier wie dort blühen die Zauberblumen der Phantasie.

Auf unser Tauchaer Jahrmarktsfest passt das nun auch Wort für Wort, Schönheit für Schönheit. Wir empfanden mit Qual den Druck der Schuldisziplin und retteten das bischen Ungebundenheit, das uns geblieben

war, auf eine kleine Robinson-Insel, wo wir nach Schluss des Unterrichts ein Weltlein aufbauten, in dem des Lehrers Regiment aufhörte. Der Lehrer war für unser Kindergemüt die Inkarnation der realen Welt. Und unsere Phantasie ging im Viergespann so ganz mit uns durch, dass wir die lächelnden Gesichter der Philister nicht sahen, die mit geringschätziger Miene, oder um unsern Ruf und unsere Gesundheit besorgt, dieser „Kinderei" den Garaus machen wollten. Ja, mit der schwarzen Farbe, die wir auflegten, kam auch etwas Ungebändigtes, Wildes in uns empor, das geschlafen hatte: wir rasten — oft auf nackten Beinen — umher und schwangen das plemprige hölzerne Kriegsbeil in der Luft, als gälte es wirkliche Köpfe zu spalten; niemals vergassen wir das mit Silberpapier beklebte Pappmesser, weil es ja leicht zu einer Skalpierung nötig werden konnte. Andrerseits verzichteten wir ohne Skrupel auf die flinken Pferde, die uns weder erreichbar noch gemäss waren, und auch das Pfeilschiessen nach beweglichen Gegenständen schalteten wir aus. Wir erkannten also fast unbewusst die Überlegenheit unserer Vorbilder an und achteten sie. So wurde unsre kleine Nachschöpfung durchaus organisch, und darin lag ein künstlerisches Moment. Und dann spielten wir auch nie mit Rücksicht auf neugierige Zuschauer, sondern waren heilfroh, wenn man uns in Ruhe liess und nicht angaffte; wir kamen in der Dunkelheit zusammen, verkrochen uns in die ungeschützte Hütte und stellten Wachen aus, damit kein Ungebetener die feierlichen Geheimnisse belauschte. Mit einem Worte: wir taten nur uns selbst

genug aus jener herrlichen Freiheitsliebe heraus, die einstmals ganze Völker auf die Wanderung schickte. Wir waren keine Schelme, wir gaben nur, soviel wir hatten, und schmückten das feinfühlig mit dem Um und Auf von Menschen aus, die in kultureller Hinsicht etwa auf unsrer Stufe standen.

Wie anders ist es um die Psychologie des durchschnittlichen Liebhabertheaters bestellt! Das Grundübel ist, dass hier die Mitspielenden stets mehr geben wollen, als sie haben, und so zu Schelmen werden in jener Sprichworts-Bedeutung, die etwas Betrügerisches an sich hat. Sie respektieren die Kluft nicht, die sie von den Vorbildern scheidet, sie schalten Aufgaben nicht aus, denen ihr Dilettantismus nicht gewachsen ist. Ihr innerlicher Ansporn ist im allgemeinen nicht der Überschuss an unverbrauchtem Temperament (den es übrigens immer gleich zur Berufsbühne zieht), ja sie schätzen das Temperament weit geringer ein als beispielsweise die — Kühnheit, ihre nicht genügend memorierte Rolle dem Souffleur nachzusprechen; sie fröhnen eben nur ihrer Eitelkeit und der Grossmannssucht. Sie wollen zeigen, dass sie mehr können, als Verwandte und Freunde an ihnen achten. Und da sie zu einer überzeugenden, klipp und klaren Tat im Berufe nicht die Kraft haben, flüchten sie sich hinter eine Maske. Wie wenig Zuschauer können da Trug und Wahrheit trennen! Und in der Regel schliesst ein solches Maskenspiel mit einem „Erfolge" ab.

Selbstverständlich treten diese Schwächen nicht gleich im Anfang so nackt auf, wie ich von ihnen be-

richte. Wenigstens nicht bei der Gründung der zahlreichen „Thalien" und „Melpomenen" und nicht an den ersten vier Abenden. O nein, man beginnt in der Regel mit Goethes „Torquato Tasso", der mit verteilten Rollen gelesen wird. Man verkündet mit dem ganzen Aufgebot des deutschen Bürger-Idealismus, das Stadttheater stehe leider auf einer so beklagenswert niederen Stufe der Kunst, dass nunmehr der begabte und begeisterte Laie die Pflege der höchsten literarischen Güter in die Hand nehmen müsse. Man werde also nach und nach alle klassischen Dramen so liebevoll durcharbeiten, wie man's am „Tasso" begonnen, um in die Tiefen der dichterischen Absichten einzudringen und den Mitgliedern alle die reinen Genüsse zu vermitteln, die das leider mit öffentlichen Geldern unterstützte städtische Institut ihnen vorenthalte. An die Aufführung solcher Werke sei freilich nicht zu denken, da man sich der schwachen Kräfte bewusst bleibe. So erschüttern der hohen und bescheidenen Worte noch viele die Luft. Eine ältliche, auffallend geschminkte Dame erklärt sich vermöge ihrer reichen Erfahrung bereit, die nötigen Winke über die Auffassung der Charaktere zu geben, den Stil und das dialektfreie Lesen zu überwachen. Es ist dies eine ehemalige Soubrette und spätere komische Alte einer auf allen Nudelbrettern des Königreichs eingespielten Gesellschaft. Das hehre Unternehmen gedeiht denn bis vielleicht zum dritten Akte des „Tasso". Inzwischen aber haben sich die Reihen der „Idealisten" gelichtet; „Krankheit" und „berufliche Verhinderung" bedingen am zweiten und dritten Abend schon so viele Austritte, dass dem

ersten Einberufer, der inzwischen Vorsitzender geworden ist, bei seiner Gottähnlichkeit bange wird und er schnell entschlossen das Visier aufschlägt. Er weiss ja, dass viele nur hergekommen waren, weil sie in anderen Gesellschaften nicht ihrem „Talente" entsprechend beschäftigt wurden; er selbst ist in ähnlicher Lage. So lenkt er denn plötzlich sein Flügelross aus wolkigen Höhen zurück und erklärt, dass es nicht unumgänglich nötig sei, beim blossen Lesen zu verharren. Er habe während der wenigen gemeinsamen Stunden so viele vorzügliche Begabungen entdeckt (die vorzügliche Darstellerin der Frau Piepenbrink, die sich inzwischen zur fürstlichen Hofschauspielerin erklärt hat, nickt freundlich dazu), dass der Verein es wohl wagen könne, an die Öffentlichkeit zu treten. Wenn das aber ins Auge gefasst werde, so müsse man natürlich auf das Publikum Rücksicht nehmen (nicht mehr auf die „schwachen Kräfte"), das nun einmal an weniger gehaltvollen Werken mehr Gefallen finde, als an dem unvergleichlichen „Tasso", dessen Schönheit sie soeben geschlürft (alle stimmen mehr erwartungsvoll als goethesch-entzückt zu). Vielleicht wäre da ein kleines feines Lustspiel nicht übel, er trage gerade eines bei sich, den „Vicomte von Letorières"? Im Nu fliegen die langweiligen Jambenbände zu, alles lauscht der lang ersehnten honigsüssen Botschaft des kundigen Thebaners, der merkwürdigerweise auch schon das köstliche Stück mit Vereinsmitgliedern besetzt hat, als sei vom Autor einem jeden seine Rolle auf den Leib geschrieben. Die Dame seines Herzens (der zuliebe er die dramatische Gründung eigentlich besorgt hat) spielt

die bei der weiland fürstlichen Hofschauspielerin um gutes Geld studierte Hosenrolle, der Vorsitzende selber tritt bescheiden zurück, um vorläufig das Dekorum zu wahren. Die andern Herrschaften hören die Namen der ihnen zugewiesenen Gestalten, ziehen die Brauen voll Verständnis hoch, neigen klug den Kopf, als ob ihnen das französische Paradestück wie das Preisverzeichnis ihrer Tütenware geläufig sei, und bemerken erst daheim mit Verwunderung, dass sie nach Ausweis des Reclamheftes weniger zu reden haben als ihre Vereinsschwester. Das schmerzt, weil nach den Begriffen des Dilettanten die grösste Rolle stets die schönste und dankbarste ist und also ihm gehört. Aber die Freude darüber, dass endlich der lastende Tasso-Bann gebrochen ist, und die Hoffnung auf würdigere Beschäftigung im nächsten Stück lässt sie diesmal Bescheidenheit heucheln. Dann geht's ans Probieren, es kommt zur Aufführung, der Erfolg stellt sich für den Kleinsten in ungeahnter Wärme ein, und ein neues Stück, diesmal eine Posse, wird gleich am folgenden Abend in Angriff genommen. So sind die Geleise festgelegt, und von den Klassikern ist nie mehr die Rede.

Ich karikiere nicht, ich erzähle als schlichter Chronist, was ich buchstäblich in der dramatischen Gesellschaft „Tasso II" erfahren. In dem edlen Namen spukte der vornehme Geist des Gründungsabends, zugleich liess er auf einen bereits vorhandenen „Tasso I" schliessen. In mir begann es bereits schauspielerisch zu gähren, ich ward von der alles Wahre, Gute und Schöne versprechenden Annonce im Tagblatt mächtig ergriffen

und angezogen und meldete mich, den Oberprimaner, schüchtern bei dem Einberufer. Mein Bericht hat aber gleichzeitig typischen Wert, den ich mit vielen ähnlichen Erfahrungen in den übrigen Vereinen belegen könnte. Die Körperschaften luden nämlich einander zu den künstlerischen Orgien ein, und das geschah nicht ohne Berechnung; denn nun hob ein Lobhudeln auf Gegenseitigkeit an, davon sich der Fremdling keinen Begriff machen kann. So wurde auch klüglich das Gleichgewicht gewahrt. Jeder Verein hatte seine männliche und weibliche „Nummer" für die grossen Rollen, tauchte eine dritte auf, so wurde sie nicht beschäftigt und wanderte aus, um anderswo als erste eingereiht zu werden oder einen neuen Schwarm zu bilden, dessen Königinzelle ihr dann gewiss war. Das Seltsamste war, dass bei der Besetzung der Stücke die Dienstjahre in rebus dramaticis entschieden. Hatte einer erst zwanzig Mal vor der Rampe gestanden, so konnte er genug, um die schwierigsten Probleme der Bühne zu lösen. Die dilettantische Routine, die nicht viel besseres als Frechheit ist; die Fähigkeit ins Publikum hineinzureden, ohne sich durch das Klirren der Biergläser beirren zu lassen — das war das Zeichen des ausgemachten Schauspielers. Obschon ich noch nie und nirgends aufgetreten war, sahen sie meinen neunzehn Jahren sofort die Talentlosigkeit an, die ich auch durch das temperamentvollste Deklamieren nicht wett zu machen vermochte. Als ihr Bewunderer und Lehrling, vor allem aber als Beitragszahler wurde ich trotzdem gern geduldet. Ich musste mich bei schwerer Ordnungsstrafe an den Probeabenden ein-

finden, um für den Kammerdiener im nächsten Stücke heranzureifen. — Ihr Stolz besteht darin, dass sie sich einige Kopfhaltungen, Armbewegungen, Fuss- und Fingerstellungen zurecht machen, die, weil sie unnatürlich sind, auf die Angehörigen als ungewöhnlich und deshalb talentverkündend wirken. Das Organ wird in der Regel nach unten oder oben gedrückt und mit den Unarten verbrämt, die bei dem Liebhaber oder Charakterspieler ihres Stadttheaters so „interessant" erscheinen. Die Vergleiche, die dann das Publikum zwischen Vorbild und Kopie zieht, fallen stets zugunsten des Dilettanten aus, der ja das alles aus sich selbst, ohne „richtigen Unterricht" hat. Ich bemerke hierzu, um die so Urteilenden zu entschuldigen, dass die Bühne von ihnen noch häufig als ein Ort betrachtet wird, auf dem man um Gotteswillen nicht natürlich reden und gehen dürfe, weil man das Natürliche ja zu Hause habe.

Von dem Verdachte, aus Standeshochmut so zu sprechen, brauche ich mich wohl nicht erst zu reinigen. Ich überschätze die Fähigkeiten der zeitgenössischen Berufsschauspieler gewiss nicht und weiss, wie traurig es um die Pflege des gewaltigen nationalen Erbes steht, das unsern Bühnen vermacht ist; es gibt schlechterdings keine einheitliche, abgerundete Vorstellung eines Stilstückes. Wird nun schon von den bestellten Priestern der Tempel nicht heilig und sauber gehalten, weil künstlerische und sittliche Werte mangeln, wie muss es dort aussehen, wo man ganz äusserlich verfährt! Man lasse sich doch von der eigenen Gutmütigkeit und Nachsicht nicht verleiten, die angesichts einer Dilettantenauf-

führung bekennt: es war gar nicht so übel, wenn man bedenkt, dass diese Leute den Tag über ihrer bürgerlichen Beschäftigung nachgehen. Nein, mit Verlaub, Feuer und Schwert müssen dreinfahren, wo mit der Kunst leichtsinnig Missbrauch getrieben wird. Zur Darstellung des Charakters gehört ausser der starken Empfindung noch die Herrschaft über Leib und Seele. Ja, hätten sie wenigstens das eine, die starke dämmezerreissende Empfindung, die beim Anfänger das Zeichen von Talent ist! Wären sie nur erregte Anfänger, man sähe gern über die mangelnde Beschränkung der Gaben hinweg. Aber mich hat noch kein solches Vereinsmitglied fortgerissen. Temperamentlosigkeit ist Trumpf. Da sie nun nicht, wie wir Kinder von damals, die wesentlichen Unterschiede zwischen sich und den Vorbildern empfinden und respektieren, so scheuen sie auch nicht vor Stücken zurück, die ihnen ungewohnte Kostüme aufdrängen. Man denke ans Rokoko. Zum Erbarmen schauen die armen Teufel in ihren ausgeliehenen verschabten Jäckchen aus, mit den grässlichen weissen Titusperücken, unter denen die eigenen schwarzen Haare sichtbar bleiben. Ihre natürlichen Backenbärte opfern diese Darsteller dem Milieu natürlich auch nicht. Die Spitzenwäsche aus der Maskengarderobe, die Körperhaltung, der Gang in den enganschliessenden Hosen; die Angst um den Degen, über den sie bei den unpassendsten Gelegenheiten stolpern, und der Hut, den sie auf der Perücke nicht fühlen und der immer einige Male vom Haupte fällt — es ist beleidigend oder komisch! Von der besonders leichtflüssigen Art des Rokokotons,

von der gerade hier eminent schwierigen äusseren Charakterisierung ganz zu schweigen, die beim Rokoko nicht durch vielerlei Bartformen und ausdrucksvolle Haartouren und -farben unterstützt werden kann.

Ich bin mir bewusst, dass ich durch meine Ausführungen nicht einen einzigen Verein auflösen werde, und dass mit neuen Gründungen ebenso lustig fortgefahren wird wie bisher. Vor zwölf Jahren gab es in einer mässigen Grosstadt 120 Gesellschaften, die jede allmonatlich ihre Première hatten. Wer mag wissen, wieviele es heute sind? Wenn ich ihnen aber den gescheiteren Teil der Zuschauer abluchsen, wenn ich diese auf bessere Kost hinlenken könnte, so möchten die kleinen Gernegrosse ihr Treiben nur fortsetzen, das vom sozialen Standpunkte aus weniger schlimm erscheint als das Kneipenlaufen. Sie sind ja vielleicht für das Dasein des ständigen Theaters schädlich, weil sie ihm Besucher entziehen; der Kunst selbst jedoch tun sie solange nicht weh, wie sie sich an dramatischen Kinkerlitzchen ohne echten Gehalt genügen lassen. Und an ihren eitlen Persönlichkeiten verliert die Kultur auch nicht viel.

Nun scheint es aber Vereine zu geben, die sich nach Besserem sehnen und dann und wann öffentlich um Rat fragen. Unsere ernsten Kunstzeitschriften dürfen es sich vielleicht gutschreiben, dass ihre Pionierarbeit auch den Theaterdilettanten die Augen geöffnet, die Empfindung gereinigt hat. Da fühle ich mich angespornt, ein Wort mitzusprechen.

Sind diese Gesellschaften einmal zu der Erkenntnis gekommen, dass sie bislang ihre knappe Mussezeit

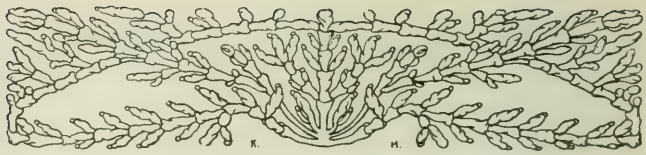
mit verlogenen Rührstücken und zynisch-lüsternen Schwänken ohne ästhetischen Nutzen vergeudet haben, so werden sie es auch verstehen, wenn ich ihnen zurufe: lasst eure allmonatliche Theaterspielerei sein! Bei festlichen Gelegenheiten, wenn euch wirklich eine heisse frohe Stimmung erfasst, dann studiert ein Stückchen ein, das mehr Begeisterung als Gestaltung verlangt, also am besten ein paar hundert Verse, die eigens zu dem Zwecke geschrieben sind; aber verzettelt eure gehobenen Kräfte nicht an regelmässige Aufführungen und führt besonders keine dramatischen Kunstwerke auf, wenn ihr Liebe zur deutschen Dichtung habt. Es ist ja nicht wahr, dass die Schauspielerei nur darin besteht, Worte auswendig zu lernen, sich ins historische Gewand zu kleiden, das Lampenfieber zu überwinden und ohne ein Umwerfen der Dekoration die Bühne zu betreten und unter Applaus zu verlassen, — nein, die ganz und gar selbständige Nocheinmal-Gestaltung macht den Kern dieser Kunst aus! Ihr versteht wohl, was der Dichter meint und will, und ihr fühlt es vielleicht auch (meinetwegen ernster und tiefer als der Germanist, der in eurer Stadt Kritiken schreibt), aber daraus springt noch kein Fünkchen Talent. Lest etwa den „Zerbrochenen Krug" — macht euch bei der zweiten „Lesung" gegenseitig Zeile für Zeile aufmerksam, wie wunderbar der grösste deutsche Dramatiker exponiert und charakterisiert, wie jedes, aber auch jedes Sätzchen und jede Interjektion im Gefüge des Ganzen unentbehrlich ist, wie systematisch Adam in die Enge getrieben wird, und mit wie köstlichem Mutterwitz der Gauner sich bis zuletzt her-

ausredet; sprecht darüber, ob dieser groteske Held besser sanguinisch oder phlegmatisch aufzufassen sei, denkt über das stumme Spiel des Gerichtsrats nach, der so wenig redet und so scharf beobachtet, fragt euch, ob Frau Brigitte die Erzählung vom Perückenfunde in gutem Teufelsglauben herbetet oder ob sie Anspielungen macht. Und könnt ihr euch dazu einen Berater bestellen, der vom Theater und vom Bau eines Stückes was versteht und Herz und Verstand an den rechten Stellen hat, dann will ich mal eure strahlenden Gesichter sehen, wenn so ein paar Stunden allerreinsten, selbstlosesten Arbeitens vorüber sind, das im Grunde nur ein süsses Geniessen ist.

Ihr werdet binnen kurzem einen solchen Respekt vor dem Dichter bekommen, dass ihr es für unwürdig erachtet, ihm mit ungeschickten Masken und falschen Kostümen, mit eurer ungelenken, dialektgewohnten Zunge und eurer schlaffen oder überlebendigen Arm- und Beingymnastik zu Hilfe zu eilen. Ich habe einmal den Versuch s o l c h e r Dramaturgie mit dem Hamlet gewagt und bin heute noch voll von schöner Erinnerung; es schien meinen Schülern wohl, dass ich gäbe, aber es gab n u r Shakespeare, und ich nahm so gut wie sie.

Aber gesetzt den Fall, es treibe euch ein ehrlicher Drang aufs Podium, es stecke wirklich etwas in euch, das den anderen Freude bereiten kann, so weiss ich doch Besseres als eine krüppelhafte „Minna von Barnhelm"-Vorstellung, in der ein noch so vortrefflicher Werner nicht für die Unzulänglichkeiten der Partner entschädigt. Spürt nach, wohin eure Begabung neigt!

Der eine trägt Kuplets sehr hübsch vor, der andre karikiert famos den und jenen bekannten Mann; und Ernstgeartete bringen wohl eine Ballade zur Geltung. So sucht euch doch anstatt der faden Gassenhauer ein musikalisch-feines Scherzlied aus, beobachtet die Lächerlichkeiten eurer Nebenmenschen und formt eine kleine Satire draus, in der ihr Wahrheit und Dichtung nach Herzenslust durcheinander werfen dürft, oder lest zu zweit, recht anspruchslos die Bücher in der Hand, Mörikes „Gesang zu Zweien in der Nacht" langsam, süss und innig in kleinem Kreise vor — ihr werdet von Herzen lachen und weinen machen; und das wird euch nun bei allen gelingen, was früher nur bei denen gelang, die naiv genug waren, zu glauben, was ihr auf der Bühne selbst nicht glaubtet.



Vom Vorlesen und Lesen.

Wenn Goethes Wort von der Meisterschaft in der Beschränkung richtig ist, so scheint die Kunst des Vorlesens einen grösseren Meister zu erfordern als der bühnliche Vortrag. Denn alle die illusionierenden Hilfsmittel der Dekoration, der Maske, Miene und Geste, des Sprechens aus vielerlei Munde, des erläuternden stummen Spiels sind ihm genommen. Er muss nicht nur über eine lebendigere Phantasie verfügen, die ihm alle Charktere, alle Gegenstände, alle Tiefen und Schönheiten in den Bildern und Gedanken der Dichtung vor die eigenen Augen zaubert, er muss obendrein die Kraft und die Weisheit haben, einzig durch die Beseelung des Tones, höchstens noch durch den Ausdruck des Auges dies ganze Phantasiegebilde dem Hörer mitzuteilen, ihn durch diese schmalen Mittel in den Bann zu zwingen, darein ihn sonst nur die Bühne mit Aufwand ihres vielgestaltigen Apparats verstricken kann. Ich denke hier nicht nur an den Vorleser dramatischer

Werke, bei dem sich die Kluft allerdings am deutlichsten auftut; ich habe auch epische und lyrische Dichtungen im Sinne, die von jeher zu dem Programmbestand der Leseabende gehörten. Es war der Stolz der alten Rhapsoden und ist der Stolz mancher neuen, dass man auch ihren Vortrag epischer und lyrischer Gedichte dramatisch bewegt nannte. Und sie suchten dieses Lob mit eifriger Seele, indem sie die Erzählungen und Liedstimmungen durch fleissiges Gestikulieren, durch Kopfverdrehungen, durch theatralisches Charakterisieren der sprechenden Personen förmlich auf die Bühne hoben. Sie traten damit in einen Wettbewerb mit der Schauspielerei und wollten es ihr gleichtun, wenn nicht so, dann so. Kein Mittel war ihnen zu grob.

Vielleicht aber ist das Vorlesen eine selbständige Kunst und deshalb mit der bühnlichen gar nicht zu vergleichen? Sie galt nur fälschlich bisher als eine verkrüppelte Abart der andern, weil schlechte Schauspieler sich als Rezitatoren auftaten? Und aus diesen schlechten Mimen wurden oft die besten Vorleser, ihre mimischen Mängel bedeuteten keinen Vorwurf mehr für sie?

Ich bekenne auf diese offene Frage ein lautes Ja. Die Kunst des Vorlesens hat eigene Mittel, eigene Aufgaben und Ziele. Die mimischen Mängel jener Herren mussten geradezu zum Vorzug werden. Gute Schauspieler sind im allgemeinen schlechte Vorleser. Sie haben, möchte ich sagen, eine zweifache Stilisierung durchzumachen, ehe sie an den Lesetisch treten können. Wie der Naturalist von Maeterlincks „Melisande" behaupten kann, sie sei gar kein lebendiges Wesen mehr, sondern

ein gefrorenes Menschlein, und wir gleichwohl wissen, dass in dieser Melisande viel Empfindung steckt, so muss ich von dem Vorleser, wie er mir vor Augen steht, verlangen, dass er über den Stil Maeterlincks noch um eine Stufe hinausschreite. Er ist kaum mehr ein stilisierender Schauspieler; der Vorleser ist der stilisierte Schauspieler an sich, bei dem das Körperliche bis aufs Gesicht unbeweglich bleibt, ob auch in seinem Innern und in der Seele seines Tones Welten entstehen und bersten. So kann der steifbeinigste, ungeschickteste Schauspieler ein mustergiltiger Vorleser werden, wenn die seelischen Bedingungen erfüllt sind.

Ich empfinde es als stillos, wenn der befrackte Herr, indem er die Rechte auf das gestärkte Oberhemd legt, uns klar machen will, dass der Schillersche Drachentöter in seiner Demut sich auch äusserlich vor dem Ordensmeister beugt. Es ist deshalb stillos, weil wir durch das klatschende Aufschlagen der Hand aus der Täuschung gerissen und an die Plätterin erinnert werden; und es ist überflüssig, weil das Wort des Dichters ohne weiteres deutlich genug spricht.

Auch wenn er das Werk oder Werkchen lückenlos im Kopfe hat, sollte der Vortragende das Buch nicht aus den Händen lassen. Es gehört dazu; die Hörer dürfen und sollen darüber klar sein, dass er eine Unterlage hat, und er selbst weiss dann, wohin er seine Augen richten, wie er seine Hände verwenden kann. Die Fessel zwischen Leser und Buch wirkt beruhigend auf die Lauschenden. Da kommt ihnen nicht der Gedanke, dass der Sprecher stecken bleiben könne, wie er sonst wohl

kommt; da hängen sie nur an seinem lebendigen Auge, an seinem tönereichen Munde und scheinen selbst mitzulesen. Die äussere Klammer wird zur Seelenkette. Wüllner macht sich vom Notenblatt frei; er hält die Hände fest ineinandergepresst vor den Leib und sieht starr auf einen Punkt im Saale, der etwa in der Höhe des Balkons liegt. Er fasziniert damit wirklich, aber ich empfinde in seiner Haltung etwas Zwang, es scheint mir nur ein konstruierter Ausweg zu sein aus den Gefahren: beim Ablesen zu nüchtern zu wirken, bei Verwendung von Gesten zu theatralisch. Ich halte das Ablesen für den natürlichsten, einfachsten Weg der Interpretation, der nicht ausschliesst, dass man den Gegenstand vollkommen beherrscht; ja, ich als Hörer geniesse einen besonderen Reiz, wenn ich sehe, wie der Lesende scheinbar „vom Blatte spielt" und dabei gleich alle Herrlichkeiten des Kunstwerkes ans Licht fördert.

Für erzählende und Stimmungsgedichte ist, sofern wir im Kämmerlein nicht Zeit und Lust zur Lektüre finden, das Pult des Rezitators die zuständige Stelle. Sie gehören ins Zimmer, in den Saal, meinetwegen — an schönen sonnigen Tagen — unter freien Himmel, wo sich dann die Freunde auf der Wiese, unter den Bäumen lagern. Wie steht es aber um dramatische Werke? Von Kunstwegen ist ihr Boden die Schaubühne. Da es jedoch unsere Schaubühne mit der Kunst nicht allzu ernst nimmt und manche wertvolle Arbeit am Wege verkümmern lässt, so hat der Vorleser ein gutes Recht und oft die ernste Pflicht, sich dieser Verkannten anzunehmen, ihre Vorzüge darzulegen und so

dazu beizutragen, dass das Theater sich zur genauen Prüfung des vernachlässigten Stückes entschliesse.

Nur muss er die Schranken seiner Kunst erwägen! Er soll den Weg zur Bühne ebenen, nicht selbst Bühne sein wollen! Er kann mit ihr nicht konkurrieren, er darf nur andeuten, nur Silberstriche zeichnen, wo die Kulisse al fresco malt. Es ist vertaner Aufwand, wenn er ängstlich die dreissig Personen des Stückes im Tone, in Geste und Geberde auseinanderhält. Bei ihm kommt es nur darauf an, den Hörern einen Begriff von der dichterischen Kraft zu geben, die darin steckt; ihnen, wenn sie aufmerksam und elastisch sind, in grossen Zügen verständlich zu sein. Es genügt, in Goethescher Knappheit den Schauplatz zu beschreiben, die Namen der auftretenden Personen zu nennen und die Dialoge durch eine unaufdringliche Charakteristik und durch eine kleine Wendung des Kopfes nach links oder rechts als Zwiegespräche zu kennzeichnen.

Wie ist doch die Forumszene aus „Julius Cäsar" durch Rhapsoden-Überkünste zerfetzt worden. Sie wurde ja auch meistens nicht Shakespeare zu Ehren, sondern dem donnerden Applaus und dem Rhetor zuliebe aufs Podium geschleppt. Da musste jedes Zeilchen von einem besonderen Bürgerchen, das eine ganz besondere Sprechweise pflog, gestammelt, gehüstelt, geblökt, gekichert werden. Und es handelt sich doch — wenigstens für den Vorleser — in diesem unvergleichlich aufgebauten Kunstwerk nur darum, den schlauen Mark Anton und das leicht lenkbare Volk als kompakte Masse einander gegenüberzustellen, also eigentlich nur zwei Gegensätze

zu charakterisieren. Dann bleibt der grosse hinreissende Zug gewahrt, dem auf dem ganz anderen Boden der Bühne natürlich auch dreissig und mehr verschiedene Sprecher keinen Abbruch tun.

Solche falsch angewandte Mühe schreibt sich zum Teil aus der Unfähigkeit des Vorlesers her, seinen Körper zu beherrschen, zum Teil aus seiner Eitelkeit. Er will seine Person vor die des Dichters hindrängen, um die Hörer vom Dichtwerk abzuziehen und auf sein „unerhörtes Können" hinzulenken. Es fehlt ihm eben wie dem Schauspieler, der seine Rolle aus dem Rahmen der Gesamtaufführung herauspresst, der richtige Idealismus, die künstlerische Bescheidenheit. Und das grosse Publikum bestärkt ihn in seinem Irrtum, seinen Fehlern, seiner Eitelkeit; es jubelt stets dem am lautesten zu, der am meisten Wesens von sich macht. Kann er sich von der Lächerlichkeit nicht befreien, den dröhnendsten Beifall erzwingen zu wollen, so ist ihm nicht zu helfen. Wir aber wissen, dass die Zustimmung „eines Einsichtsvollen" mehr wert ist, als das Trampeln „eines ganzen Schauspielhauses" voller Toren.

Es hat aber von jeher wie unter den Bühnenleuten so unter den Rezitatoren vornehme Naturen gegeben. Sonst setzten sich heute noch alle Leseprogramme aus den Namen Geibel, Wolff, Baumbach und den übrigen Autoren der Henleschen Deklamatorien zusammen, die der freundlichsten Aufnahme so beleidigend gewiss sind und in ihrer spielerischen Art der Bequemlichkeit des satten Hörers so liebenswürdig entgegenkommen. Die Vornehmen aber suchten nach würdigeren Aufgaben,

nach einer Aufgabe ihrer Kunst überhaupt. Sie soll einmal die ungehobenen Schätze der deutschen Epik und Lyrik ausschachten und zum andern die Hörer vom Schlechten zum Guten, vom Guten zum Besten erziehen. Und wo dieser Beruf mit Ernst und Liebe betrieben wird, bleiben die Früchte nicht aus.

Wir haben es zu unsrer hellen Freude bei den Dichterabenden erfahren, die das Schillertheater im Berliner Rathause für drei Groschen Entgelt veranstaltete. Vor wenig Jahren noch war das stets übervolle Haus nach meiner Schätzung auf einen viel gröberen Vortrag gestimmt als heute. Die Dichter blieben wohl dieselben, aber die Vorlesenden befleissigten sich von Mal zu Mal einer grösseren Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit. Ich erinnere mich genau, wie die ungeübten Ohren damals auf kleine lyrische Stimmungsbilder nicht eingestellt schienen, wie sie ihnen nicht folgen mochten und froh waren, wenn ein nüancenreicher Kollege anhub, ihnen Wort für Wort, Satz für Satz, besonders Scherz für Scherz recht behaglich und mit ausladender Geste aufdringlich nahe zu bringen, ohne sich darum zu kümmern, ob das Gedicht als Ganzes klar wurde. Er zerpflückte die Blume und liess die Leute nur an den einzelnen Blättchen riechen. Später aber lauschten sie voll Andacht dem sprödesten Lyriker, Hebbel, und das bedeutete einen Fortschritt, ja einen Umschwung. Sie wurden nicht mehr unruhig, wenn wir eine Weile leiser sprachen, um eine Sommer-Nachmittags-Stimmung einzuleiten; sie brüllten und johlten auch bei heiteren Stückchen nicht mehr, weil wir den Tyrannen nicht übertyrannten. Wir

lockten aber auch ihr Lachen nicht mehr mit Augenzwinkern hervor, wir überliessen es dem Humor des Dichters, sie zu feierlicher Freude zu führen.

Aus meinen hier und anderswo gewonnenen Erfahrungen heraus und nicht zuletzt aus einem ganz besonderen Anlass habe ich ein paar Gruppen von Gedichten zusammengestellt, deren Vortrag mich einen Schritt weiter brachte.

Es war im Sommer. Ich sass nach einer langen Fusswanderung auf der Bank vor dem Goethehäuschen auf dem Kickelhahn. Dämmerung um mich her. Der heilige Boden, die Ruhe der Berge ringsum beschworen Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" in meiner Seele herauf. Noch nie hatte ich das einzige Gedicht so Silbe für Silbe durchempfunden wie in dieser Stunde. Ich sagte es vor mich hin und blickte in die Landschaft: ehe ich wusste, wie — begann mir ein zweites Lied von den Lippen zu gehen; das hiess:

Hüll' ein mich in die grünen Decken,
Mit deinem Säuseln sing' mich ein,
Bei guter Zeit magst du mich wecken
Mit deines Tages jungem Schein!
Ich hab' mich müd' in dir ergangen,
Mein Aug' ist matt von deiner Pracht,
Nun ist mein einziges Verlangen,
Im Traum zu ruhn, in deiner Nacht.

und hatte vier solcher Strophen, eine immer schöner als die andre. Und von Keller ging es zu Mörike:

Gelassen stieg die Nacht ans Land —

Ich kostete die Stunde aus, als ob diese Erdgeistoffenbarungen aus meiner eigenen Brust gekommen wären.

Dann stand ich auf und dachte wohl an mein Arbeitsstübchen und seine Dämmerstunde oder dachte gar nicht erst daran, sondern memorierte ohne weiteres:

Nun wieder an den Wänden
Weilst, liebe Dämmrung, du
Und deckst mit leisen Händen
Vor mir die Bücher zu.

u. s. f. Dann stieg ich nach Manebach hinunter.

Als ich wieder zu Hause sass, war's mein erstes, Lieder zu sammeln, die aus der Abendstimmung heraus geschaffen waren oder, um die Zahl zu beschränken, die den Abend besangen. Ich ging sehr wählerisch dabei zu Werke und auch im Aussuchen der Hörerkreise, denen ich sie vorlas. Und überall fühlte ich, dass ich was Gutes zuwege gebracht hatte. Matthias Claudius eröffnete den Reigen mit seinem kindlich warmen

Der Mond ist aufgegangen,

davon der Schluss lautet:

Verschon' uns, Gott, mit Strafen,
Und lass uns ruhig schlafen
Und unsern kranken Nachbar auch!

Ihm folgten Goethe, Hölderlin und noch zehn andre, Keller beschloss; und nicht einen Augenblick wurde die andächtige Stille unterbrochen, auch nicht durch Beifall.

Später suchte ich Waldlieder zusammen, schliesslich Liebeslieder, die freilich nicht in einem Zuge vorzulesen waren, wenn die Aufmerksamkeit nicht erlahmen sollte; es gab ihrer sehr viele, und sehr viele waren schön.

So entwickelte sich ein reiches Programm für Leseabende ohne dramatische Exkursionen, sogar ohne Bal-

laden und Heldenlieder; so gewöhnten sich die Hörer an gedämpfte Töne und an die Ruhe des Vortrags.

Es drängte sich mir aber eine weitere Beobachtung auf, die mir recht wichtig geworden ist. Meine kleinen Sammlungen hatten ein zweites Gesicht: sie waren lebendige vergleichende Literaturlehre. Zum mindesten in Bezug auf die drei Themen konnte ich an meinen Empfindungen und an der Wirkung auf mir bekannte Hörer klar erkennen, wer von meinen Poeten stark war und wer nicht. So verpuffte Heines dünne „Abenddämmerung" da, wo Goethe, Keller, Hölderlin und Claudius die Herzen mit fester Hand fassten. Für ihn errang aber Hebbel eine Palme, die ihm vorher kaum jemand würde zugesprochen haben. In der „Waldeinsamkeit" freilich liess man sich die Grazie des Heineschen Verses und seine neckischen Scherze gern vors Ohr führen, aber Kellers erstes „Waldlied" verdrängte ihn auch hier durch seine Wucht, durch seine Naturlaute. Meyers „Eingelegte Ruder", Mörikes „Um Mitternacht" waren nicht mit einmaligem Lesen nahezubringen; sie enthüllen ihre wundersamen Reize nur dem, der sie innig liebt, ihren Spuren immer wieder folgt. Dafür blitzte „Schön Rothraut" unter den Liebesliedern als das hellste Juwel neben Goethes „Es schlug mein Herz" und des mittelalterlichen Walters „Unter den Linden". Heines zierliches „Auf Flügeln des Gesanges" wirkte auch hierunter nur wie Mendelssohn neben Schubert oder Beethoven. Hölty war mit den klassisch gebauten Strophen seiner „Liebe" neu zu meinem Dichterkreis hinzugekommen; er löste eine ebenso starke Stimmung aus wie fast alle

Liebeslieder von Sappho-Grillparzer an bis zu Liliencron.

Also, meine Herrschaften vom Vorlesetisch, keine „Reisser" mehr, und ohne „Reisser"-Gebahren! Und nicht die „Lieder vom Rodenstein" gleich hinter der „Braut von Corinth", „um dem Publikum Abwechslung zu bieten"! Das Programm in seinen einzelnen Teilen hübsch abrunden, damit ein inniges Versenken möglich ist und ausklingen kann! Halten Sie die Hörer nicht für dumm und roh, kümmern Sie sich überhaupt mehr um die Dichtung als um den Resonanzboden. Die Kunst schliesst keine niedrigen Kompromisse, oder sie hört auf, etwas Heiliges zu sein.

* * *

Das gute Vorlesen ist natürlich eine ebenso seltene wie schwere Sache. Und nicht jedermann geht gern in grosse Säle unter tausend laute Menschen, wenn er mal zur Andacht gestimmt ist. Dennoch sehnt er sich aus dem Hin und Her des Alltags heraus, aus der Gefühlsverwirrung, mit der ihn sein Beruf geschlagen hat. Er will sich wieder eins fühlen mit der ganzen Welt und ihrer Schöne, weil ihn die jämmerlichen Bruchstücke der Schöpfung, die das gemeine Leben in seinen Weg wirft, sonst der Verzweiflung oder der Nüchternheit überantworten.

Die ganze Welt und ihre Schöne! Nicht tausend zusammenhangslose Teile der Welt, und nicht die konventionelle geleckte Schönheit eines Backfisch-Salons! Wir alle wollen ja die Welt als Einheit fühlen und, was sich darin für unsre oberen Sinne wahrnehmbar begibt,

an Ohr und Auge in Verklärtheit vorüberziehen lassen. Nicht Tag und Lust bloss, auch Nacht und Leid!

Wonach unsre Sehnsucht da zu greifen hat, wissen wir alle: nach der Kunst! Sie macht uns andächtig, weil sie ein Mysterium ist, geheimnisreicher als der gestirnte Himmel über uns. In süssem Taumel treibt sie uns zwischen Mensch und Gott hin und her und zwischen ihren Werken. Und sie verlangt Andacht, weil sie sich schweifenden Augen, irrenden Sinnen nicht zu enthüllen vermag. Mit unsichtbaren zarten Fingern spinnt sie uns in ein Zaubernetz ein, dessen Fäden unsre Nerven sind, die nun Himmel und Hölle berühren, mit Luft und Wasser organisch verbunden scheinen, mit Baum und Kristall, Mensch und Tier. Noch eben standen wir allein und abgeschieden, und sind plötzlich im ungeheuren Kreise von Brüdern und Freunden, die wir wie durch ein Pfingstwunder verstehen, mit denen wir jauchzen und weinen, ohne nach Stand und Namen zu fragen.

Gar so geschwind spinnt sich freilich das Netz nicht immer. Zeit und Raum drängen sich plump zwischen unsern Wunsch und seine Erfüllung, zwischen Kunst und Leben. Museen und Theater zwingen solche Anwandlungen in einen Stundenplan. Wir dürfen sie nur von 10—3 Uhr mittags oder von 7—10 Uhr abends aufkommen lassen und nicht an allen Tagen der Woche, wenigstens soweit Malerei, Bildhauerei und dramatische Produktionen in Betracht kommen. Und auch dann sind der illusionsstörenden Momente so viele da, dass sie die illusionserregenden oft überschreien. Fürs bequemere eigene Haus und für jede freie Stunde steht

nur die erzählende und lyrische Poesie bereit, ein Gebiet, das der musikalisch Begabte allerdings noch wesentlich bereichern kann.

Romanlektüre ist zur gesellschaftlichen Mode geworden, beinahe eine Pflicht. Man treibt sie um des Reizes der Spannung willen und weil man zuweilen in die Verlegenheit gerät, unter Bekannten vom Inhalte Zeugnis ablegen zu müssen. Ich weiss, dass viele unter höheren Gesichtspunkten lesen, dass sie losgelöst von solchen halb und halb praktischen Interessen vor „Wilhelm Meister" sitzen, und doch ist mein Vorwurf nicht grundlos. Warum findet denn nach wie vor die deutsche Lyrik, besonders die gute, keinen Absatz? Storms „Immensee" und „Schimmelreiter", Hebbels Dramen, Kellers „Grüner Heinrich" und „Seldwyler Leute", Meyers „Jürg Jenatsch", selbst Mörikes „Maler Nolten" werden hundertmal gelesen und wohl auch einmal gekauft, ehe die lyrischen Schätze der Fünf auf dem Lesetisch erscheinen. Und stünden von Goethe nicht die „gesammelten" Werke im Bücherschrank, so wüsste manche Leserin der „Wahlverwandtschaften" nicht, dass er ausser den Friederikenliedern und den Schulbuch-Balladen noch einen dicken Band guter Strophen und Reime hinterlassen hat.

Ich nenne auch zwei entschuldigende Ursachen: Goethes Gedichte sind ganz abscheulich geordnet (Hartleben und Harnack haben neuerdings Wandel geschaffen und vortreffliche Auswahl getroffen), auch bei Hebbel und Keller gehts bunt durcheinander. Kleine Gelegenheitssächelchen drängen sich keck unter die unsterblichen lyrischen Wunder. Zum andern hat die Lyrik einen so

empfindlichen Körperbau, dass sie unsere Liebkosung nicht zu jeder Stunde erwidert, sie lässt sich nur allmählich und mit feinen Sinnen erobern. Wie anders die Novelle! Sie gibt auch der verschlafensten Phantasie des Lesers noch etwas. Sie zählt so viele Tatsachen, so mannigfache Beobachtungen auf, dass wir, ohne ganz bei der Sache zu sein, doch ein gemessen Teil davon aufnehmen und uns damit sachte weiterarbeiten bis an den Schluss. Zum Erfassen des allgemeinen Inhalts bedarf es keiner peinlichen Aufmerksamkeit. Ein Gedicht aber von vielleicht acht kurzen Zeilen, in dem sich eine ganze stimmungsschwere Stunde Goethes niederschlägt, will mit brünstiger Hingabe betrachtet, will wortweis nacherlebt sein, ehe es uns seine Tiefen erschliesst, ehe wir etwas fürs Leben oder für unsere ästhetische Kultur davontragen. In fünf Minuten lebt „Mittelgut wie wir" eine Goethesche Stunde nicht durch. Der Leser aber, der sich Goethes Gedichte vornimmt der Wissenschaft halber, um sie eben mal gelesen zu haben, verharrt nicht einmal fünf Minuten bei den acht Versen, sondern ist nach vierzig Sekunden schon auf der nächsten Seite. Und da ich gerade „Der du von dem Himmel bist" im Auge habe, so hiesse es nach Sekunden schon: „Über allen Gipfeln ist Ruh", und aber nach Sekunden: „Im Felde schleich' ich still und wild" und gleich drauf gar: „Füllest wieder Busch und Tal" — können da überhaupt Eindrücke in der Seele zurückbleiben? W e n n aber, wohin mit ihrer Fülle?

Mir ist bei den ersten beiden und dem vierten immer, als müsse sie der Dichter mit gefalteten Händen

geschaffen haben. Wie sollte es uns nicht ziemen, die Hände und Herzen zum Beten zu bereiten! Die Andacht ist es, die nottut. Von der „Sammlung" schwärmt Grillparzers Priester, da er Hero in den göttlichen Dienst einweiht:

Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch, und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet;
Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich, und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen tut sich auf.

„Unverwandt schauen" — darin liegts. Wenn auch erst „farbloses Grau" die hochgeschwellte Hoffnung zu trügen scheint, „der Hintergrund der Wesen" tut sich doch endlich einmal auf.

Zweihundert Seiten Lyrik entsprechen im Lebenswerke des Dichters oft vielen tausenden prosaischer Kunst. Hier wie dort offenbart sich ein ganzer Mensch, ein ganzes Leben. Was er im Epischen breit ausführt, verdichtet sich im Lied zur Skizze, die in sich vollendet ist. Verweilt man bei der Skizze nur nach dem Gesichtspunkt des Raumes, den sie einnimmt, so bringt man sich wissentlich um Reichtümer, die, zutage gefördert, unverlierbar wären. Ich habe oben sechs solcher Schatzhalter namhaft gemacht, die unserem Volke noch Unermessliches zu geben haben. Wir dürfen nur in einem Zuge nicht mehr als vielleicht ein halbes Dutzend

ihrer Lieder in uns aufnehmen wollen, dürfen sie nicht, wie man so sagt, mit nassem Finger durchblättern. Und wenn wir zwei- und zehnmal lesen müssen, bevor wir zum Herzen vordringen, so soll uns das glücklich und nicht verdriesslich machen.

Das Wesen der Lyrik besteht nicht im Reimefinden, sonst stünden Fulda und Blumenthal hoch über Gottfried Keller, der sich diese Äusserlichkeit schwer hat erkämpfen müssen; auch nicht im gefälligen Rhythmus und nicht in der Schaufenster-Deutlichkeit wie bei den Gartenlauben-Poeten der 70er Jahre, wo man das ganze Kupfer parademässig geputzt auf den Tisch gelegt bekam; ich behaupte geradezu, dass eine hervorstechende Begabung für Reim und Rhythmus, wenn man ihr freien Lauf lässt, zum Fluche werden kann. Fällt mir, so wie ich den ersten Reim geschrieben habe, gleich ein zweiter ein, so lasse ich mich leicht verleiten, diesem Reim zuliebe eine neue gedankenarme Zeile hinzuschreiben. Plötzlich ist eine lange, hübsch klingende Strophe fertig, und es hätten für den Gedanken, den ich aussprechen wollte, ganz gut zwei Verse ausgereicht, wenn nicht der Reimüberfluss hinzugetreten wäre.

Lyrik soll sein wie einer fern hangenden Glocke Ton, der, ehe unser Ohr ihn vernimmt, sich vollsaugt auf seinem Wege mit dem Gesange und dem Duft der weiten Natur, und wir wissen kaum, von wannen er kommt, und ob eine bronzene Glocke spricht oder das Herz der Welt.

Kein Stamm kann sich im ernsten Lied mit dem deutschen messen. Aber noch ists nicht Gemeingut

geworden. Wie die köstlichen Volksweisen und alten Balladen im Munde der Kinder, der Liebenden und der Grossmütter nach und nach verstummen und gerade in letzter Stunde für die Nachwelt noch gesammelt werden können, so ist auch das Beste, was uns beispielsweise die Sechs geschenkt haben, für die Meisten bis heute ungewonnener Besitz. Und was am wehesten tut: die leichtfertigen Versemacher, die alljährlich ein dickes Buch vollschmieren oder volldiktieren, nehmen ihnen die Luft und das Licht. Julius Wolff hat den Ruhm, auch als Lyriker bekannt zu sein. Seine Gedichte lesen sich freilich ebenso geschwind herunter wie eine Kurzgeschichte aus der Bahnhofsliteratur, sie versetzen bei halbem Hinsehen durch Silbengetändel und -geklingel in eine oberflächlich-wohlige Stimmung, die platte Erotik tut das ihrige hinzu, und so entstehen zahlreiche Auflagen. Ich nenne Wolff als den bekanntesten, der den Geschmack des Publikums verdorben hat; in seinen Geleisen gehen aber noch viele, denen es gelingt, vom Erträgnis ihrer mageren Lieder fett zu werden. Und in der Musik ists womöglich noch schlimmer. Heute sind diese Herren durch die vorübergehende und vorübergegangene Strömung der Überbrettelei auf eine Zeit weggeschwemmt worden; Bierbaum und Wolzogen an ihrer Stelle bedeuten ja schon so was wie eine Aufbesserung des Geschmacks, Liliencron, Falke und Dehmel würden ihn noch um einige Grade verfeinern — aber wer bürgt uns dafür, dass jene Sechs und ihre Gefolgschaft jemals den königlichen Stuhl der Volksliebe besteigen?

Deshalb muss mit allem Nachdruck auf sie zurück-

verwiesen werden! Man versuche es nur einmal daheim, eine ernste Andacht mit ihnen abzuhalten. Ein Lied von jedem genügt fürs erste. Und hat man sich ihre Schönheiten zu eigen gemacht, ist jedes Bild in uns anschaulich nachgeboren worden, hat das Ganze eine einheitliche Stimmung ausgelöst, dann möchte ich den sehen, der gleich drauf oder jemals wieder ohne Schamerröten die läppische Versware entgegennehmen kann, die ihm früher Vergnügen bereitete.

Eine Bühnen-Bibliothek.

Wenn schon die Schauspielkunst in ihren feinsten Schöpfungen jeder Niederschrift, jeder allgemein giltigen oder nur schlechthin glaubhaften Beurteilung spottet, so bleibt doch ein Weg, die Arbeit der Spielleiter, der Regisseure, festzulegen, die aufs innigste mit der Einzeldarstellung verquickt ist. Von ihr wird dann auch ein verdeutlichendes Licht auf des Mimen allzu flüchtiges Tun zurückfallen. An Ernst und Liebe, an tüchtigem Fleiss und trefflicher Begabung hat es nie gefehlt, wenn es galt, der Schauspielkunst nie versagende Handhaben zu schmieden, die Inszenierungskunst theoretisch weiterzuführen. Unzählige Aufsätze sind von Literarhistorikern, von Dramaturgen, Regisseuren und Darstellern durch Jahrzehnte in die Zeitungen gestreut worden; es haben sich Fachblätter aufgetan, die bühnlichen Erfahrungen in einem Punkte zu sammeln. Trotzalledem müht sich jede Bühne bei den Proben zu den kreuz und quer durchforschten Stücken wieder von neuem mit Fragen ab, mit zeitraubenden Kleinigkeiten, die wie das A-b-c

geläufig sein müssten. Die Gründe sind leicht aufzudecken: einmal setzt jeder Regisseur seinen Stolz darein, in seiner Bearbeitung Eigenes — oft Verschrobenes — zu bieten; zum andern lesen die Bühnenleute nur ungern, oberflächlich und achselzuckend solche gelehrt dreinschauende Abhandlungen über eine Kunst, die ja im Augenblicke ihrer Offenbarung vom Stempel der Wissenschaftlichkeit unbemakelt sein soll. Dickköpfigkeit und Bequemlichkeit also, aber auch begründete Furcht vor des Gedankens Blässe spielen hier mit.

Unleugbar hat das den fröhlichen Aufstieg der Bühnenkunst gehemmt, ob ich gleich nicht verkenne, dass ein impulsiv schaffendes Schauspielernaturell, ein ganz selbständiges Talent so gut wie nichts daran verloren hat. Ich rede aber auch nur von der Bühne im allgemeinen, nicht von den zehn ganz Starken, sondern von den fünfzehntausend anderen.

Gewiss, der Künstler soll stets und stets die Berührung mit der Mutter Erde wahren, und unsere nährende Mutter ist das Drama, so wie es aus des Dichters Händen entlassen wird. Aber ebensowenig wie der Maler, wenn anders er einer ist, indianische Kinderkrakeleien zum Ausgangspunkte seines Schaffens macht, ebenso unnötig ist es, den jungen Schauspieler von den grossen und grundlegenden Errungenschaften der Bühnenkunst fernzuhalten. Sein Lehrer kann ihm immer nur ein Weniges aufschliessen; es arbeiten an den Aufführungen, die ernst nach Vollkommenheit ringen, so viele Köpfe, so viele künstlerische und technische Potenzen mit, dass selbst ein umfassender Geist nicht im-

stande ist, den Niederschlag aller dieser Kräfte in sich aufzuspeichern, um ihn an die Schüler im Vorübergehen weiterzugeben.

Wir besitzen eine Reihe von Werken, allen voran Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", die den enttäuschen, der hinter dem Titel Aufschlüsse über die Kunst der Darstellung und über die interessanten Wandlungen im Darstellungsstile sucht; sie handeln mit Ausnahme der Roetscherschen Bücher, die aber wieder der frischen Anschaulichkeit entbehren, von der Geschichte des Theaters.

So sehr uns danach verlangt, die Mängel dieser Arbeiten ausgemerzt zu sehen, so genau wissen wir doch, dass dies nur einer Persönlichkeit gelingen wird, die sich, wie Lessings Erscheinung, in 150 Jahren nicht wiederholt. Wir haben uns also in Geduld zu fassen, als gäbe es ein Ideal zu verwirklichen. Was wir aber vermögen, sollten wir mit Eifer tun. Und es liegt eine Aufgabe vor uns, deren Lösung nicht von einem einzigen abhängt, daran sich vielmehr hunderte in schöner Arbeitsamkeit üben dürfen.

Paul Schlenther sprach vor einer Reihe von Jahren in Weimar den Wunsch aus, alle schriftlichen und bildlichen Urkunden aus dem Gebiete der Bühnenkunst in einem Archive zu sammeln, um dem grossen Historiker, den auch er erwartet, Material entgegenzutragen. Ich trete für ein ähnliches Archiv ein. Mir schwebt eine Bibliothek unserer vornehmsten Bühnenwerke vor, die neben dem Text und den Parenthesen des Dichters alle die Ergebnisse knapp registriert, die aus den literar- und

theaterhistorischen Forschungen und vorzüglich aus den praktischen Aufführungen stammen. Hier haben wir ein lexikalisches Problem, das in unserer Zeit der Arbeitsteilung auf keine inneren Schwierigkeiten stösst.

Ein solches vielgestaltiges Glossar soll sich dem Leser des Textes nicht aufdrängen durch gesperrt gedruckte philologische Anmerkungen oder breitmäulige Ergiessungen des Regisseurs; nein, der Text wird so keusch dastehen, als ob der Dichter selbst Korrektur gelesen habe; und doch soll das Büchlein dem Suchenden Aufschluss geben über alles, was das Werk für ihn lebendiger und bühnengerechter machen kann. Über den Dichter und seinen eigentümlichen Stil steht ein Wort drin und über seine Quellen; über die Bühnengeschichte des Stückes von der Geburt an; über Kostüm-, Dekorations- und Beleuchtungsvorschläge werden sich Notizen und Bilder finden. Seltsame Ausdrücke erfahren Verdeutlichung, anderssprachige Namen treten dem Unbewanderten in der Art der Fremdwörterbücher nahe. Bewährte und ausführlich begründete Textstreichungen und szenische Vereinfachungen sind eingezeichnet, ohne dass sie obligatorisch gemacht werden; endlich Charakteristiken der einzelnen Rollen in bescheidenem Tone ausgeführt, vielleicht im Anschlusse an bestimmte hervorragende Vertreter.

Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich den grössten Teil dieser Arbeit, allerdings in zerflatterten Bruchstücken, für geleistet halte. Jedenfalls könnten einige Dutzende der vorzüglichsten Dramen in dieser erweiterten Form ohne weiteres herausgebracht werden.

Was die Shakespeare-, Goethe- und Grillparzer-Jahrbücher und die Einzelwerke ihrer Mitarbeiter bergen, hätte nur ein geschmackvoller Eklektiker geschickt zu verteilen, um meine Wünsche zum besten der deutschen Bühne zu verwirklichen. Und wo es dann noch fehlte, würden die Kostümzeichner unserer ersten Bühnen, die Regisseure und Theatermeister ein wenig nachzuhelfen haben. Bruno Köhler hat beispielsweise schon die Figurinen und Dekorationshilfen für mehr als zwanzig Stücke herausgegeben. An textlichen Einrichtungen liegen ausgezeichnete Arbeiten von August Förster, Eugen Kilian, den Meiningern u. a. vor. Immer und überall muss der Zweck erkennbar sein, dem Dichter das erste Wort zu lassen, ihn zu Ehren und zur gebührenden Erscheinung zu bringen, nicht, wie es Dingelstedts — damals wohl berechtigte — Art war, die Dramen nach dem Bearbeiter zu taufen, als Dingelstedts „Faust", Dingelstedts „Heinrich V.", der denn auch vom Shakespeareschen durch Klüfte geschieden war.

Das will sagen: eine Eckermann-Natur bearbeite die zugänglichen Abhandlungen und Szenerien zu umfassenden Monographien der einzelnen Stücke, und wo das Feld noch brach liegt, knüpfe sie mit den Besten der Kunst und der Wissenschaft Korrespondenzen an.

Der Nation steht ein Recht zu an der unverfälschten Wiedergabe ihres dramatischen Besitztums. Die Bühnen aber haben es verlernt, grosse Dinge gross zu behandeln; die eine verschliesst sich absichtlich den Werken der Klassiker, weil sie die alte Spielweise für falsch hält und eine neue noch nicht gefunden hat; auf den an-

deren aber zerhacken die Darsteller mit grobem Fleischermesser den empfindlichen Körper des Kunstwerks und stellen einzelne blutige Fetzen aufs Podium, die kein Regisseur narbenlos zu flicken das Recht und das Geschick hat. Bis zu den ersten Theatern hinauf tut heute jeder mit seiner Rolle, was ihm beliebt und was ihn ins hellste Licht setzt. Alle die Errungenschaften der modernen Stimmungskunst, die sich gut und fruchtbar in die Stilstücke hineintragen liessen, sind fast spurlos an den Pflegestätten der Klassiker vorübergegangen. Steigen wir aber einige Stufen tiefer, so sieht's gar trostlos aus.

In mittleren Provinzstädten sind für die alten Stücke durchschnittlich nur zwei Proben zu ermöglichen, die dem Regisseur ein durchaus neues und zum Teil ungeschultes Personal in die Hände liefern. Er kann aber von dieser Herrschergewalt nur wenig Gebrauch machen, weil er genügend damit beschäftigt ist, die Dekorationen zusammenzusuchen, dem Beleuchter Weisungen zu geben und die Zwistigkeiten zwischen den Darstellern und der Souffleuse beizulegen. Was Texteinrichtungen betrifft, so ist für ihn sehr oft die schlechtweg kürzeste die massgebende. An Verwandlungen spart er, was er kann und was ihm der Theatermeister als geheiligt aufredet, wenn auch dabei Gesslers Hut den „Männern von Uri" vor Stauffachers Hause, das auf Schwyzer Boden steht, zur Verehrung anempfohlen wird. Jeder neue Strich ist willkommen und wird der „bewährten Bearbeitung" mit dicken blauen Linien für alle Zeit einverleibt. Im übrigen lässt der Regisseur, der noch auf seine eigene grosse Rolle zu achten hat, alles gehen, wie's geht, und

atmet um ½11 Uhr abends erleichtert auf, wenn er und seine Kollegen nicht auffällig stecken geblieben sind und die Mondbeleuchtung im letzten Akte nicht versagt hat. Die Direktoren wagen solche Aufführungen ihrem Publikum auch nur zu halben Preisen vorzusetzen und bilden sich ein, dass nur Kinder und unbemittelte törichte Schwärmer noch für die Ritterstiefeln zu interessieren seien. Sie sollten sich erinnern, wie es in den Zuschauerräumen aussah, da die Meininger spielten. Dort klappte aber auch alles aus Notwendigkeit, nicht durch Zufall: unermüdlicher Fleiss und tiefer Ernst steckten dahinter und zogen die Hörer magisch heran.

Solchen durch und durch verwahrlosten Zuständen muss ein Ende gemacht werden. Ich sehe nun in meinem Vorschlage einen Faktor, der dazu helfen kann. Haben die ausübenden Kräfte, haben selbst Theatermeister, Requisiteur, Garderobier und Beleuchter in den Büchelchen, die ich erstrebe, eine festgefügte, glaubwürdige Unterlage, die neuen Gedanken doch freie Bahn lässt, so werden auf den Proben, und wenn's auch nur zweie sind, nicht die kostbaren Stunden mit Streitereien und Äusserlichkeiten vertrödelt werden, man wird ein wenig ins Innere des Stückes dringen und die Reize des Zusammenspiels kennen lernen. Der Darsteller kommt nicht unvorbereitet in das Milieu hinein, das er aus seinem Cicerone kennt, er bangt nicht um neue Striche, deren Öffnen oder Schliessen ihn von heute zu morgen unruhig macht; er fragt nicht erst ängstlich, ob er eine Puderperücke oder naturfarbiges Haar auf dem Kopfe trägt, ob Trikots oder Hosen an den Beinen — all die

beklemmenden Kleinigkeiten sind weggeblasen und lassen der sicheren Freude Raum, einem geliebten Dichter mit offenen Armen nachgehen zu dürfen. Und sie lebt wahrhaftig noch in alten und jungen Schauspielerherzen, die Liebe zu den Klassikern; hohe Zeit aber ist es, diesen Liebesschatz zu pflegen, wenn er nicht systematisch, in unwürdiger, läppischer Vernachlässigung der Bühnenkleinodien aufgelöst werden soll.

Die Berechtigung, ja das Bedürfnis steht für eine solche Bühnenbibliothek ausser Zweifel; meine Umfragen haben mich darin bestärkt. Es handelt sich jetzt darum, uneigennützige Männer zu finden, die an die Arbeit gehen, und einen Verleger oder einen Mäcenas, der die Herausgabe ermöglicht und erleichtert. Es wäre das schönste Denkmal für einen Schauspieler, der ein Legat auszusetzen vermag, diesem Plane mit einer hochherzigen Tat Vorschub zu leisten; wir würden diese Büchersammlung dann stolz als seine Stiftung titulieren. Denn das eine steht fest: sollen diese Ausgaben Gemeingut werden und dem ärmsten Schauspieler von Nutzen sein, so darf das Heft den Preis eines Reclambändchens kaum überschreiten. Und nur so können die meist fürchterlichen, unkünstlerischen Verstümmelungen Shakespeares, die unter der Flagge C. F. Wittmanns in die Universal-Bibliothek eingereiht sind, verdrängt werden. Ich rufe auf!

Jahresspiele.

Der stolze Glaube an den Selbstzweck der Kunst findet schon lange keine Bekenner mehr. So über allen irdischen Gefühlen Kunst zu machen und zu geniessen, fällt niemandem ein, den noch ein einziger Faden mit der Natur verknüpft. An Stefan Georges Versen freilich hat Georg Simmel öffentlich gerühmt, dass sie ausschliesslich als Kunst wirken und also „das erste Erfordernis aller ästhetischen Betrachtung" erfüllen, absolut losgelöst zu sein von ihrem Schöpfer und seinen persönlichen Gefühlen. Solche Kunstanschauung muss dazu führen, Goethes beste Lieder als „Indiskretionen und unziemliche Enthüllungen" zu bewerten.

Eine menschlichere Auffassung wäre es schon, wenn der Schöpfer einräumte, dass er nicht um der Kunst willen, sondern sich selbst zur Lust arbeite. Diese Einsiedelansicht führt nur zu leicht von der festen Erdscholle weg; und gar die Cardillacs, die keinem Fremden den Besitz ihrer Werke gönnen, haben etwas Pathologisches an sich.

Konrad Lange endlich definiert die Kunst als eine Tätigkeit, die darauf ausgehe, sich und anderen ein Vergnügen zu bereiten, das von praktischen Interessen losgelöst sei. Und ich denke, hier können wir mit.

So sind die Ausstellungen aller Art zu erklären, die Musikfeste, so auch die Opern- und Schauspielhäuser, deren künstlerisches Treiben mir insbesondere am Herzen liegt. Ich übersehe die unkünstlerischen, praktischen Motive keineswegs: Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter wollen Absatz finden. Diese Marktzwecke jedoch hatte man sicher nicht zuerst im Auge. Vor allem sollte den „Anderen" Langes das Langesche „Vergnügen" verschafft werden. Dazu bedarf es nun bald eines kleinen, bald eines grossen Apparates.

Ein Kunstwerk ist ein Mikrokosmos, der, ohne wesentlichen Schaden zu nehmen, nicht zerteilt werden kann. In allen Künsten, ausser denen des Theaters, vermag eine einzige Persönlichkeit Anfang und Ende dieses Kosmos, sein Inneres und Äusseres, das Einzelne und das Ganze zu sein. Ein Buch, das Titel und Schluss hat, ein Bild im abschliessenden Rahmen, der marmorne Riese und sein Postament: all das deutet auf die Selbstherrlichkeit der einzelnen Schöpferindividuen hin. Dem Schauspieler ist sie versagt. Er bereitet „sich und andern" nur dann wahrhaft Vergnügen, wenn er sich mit andern zusammentut und ihnen unterordnet.

Die bildenden Künstler dürfen beim Publikum getrost „gastieren"; wo ihre Werke hinkommen, treten sie als gerundete Arbeit auf. Bücher und ein gut Teil der Musikalien brauchen keinen Beistand, um genossen zu

werden. Wenn aber der einzelne Schauspieler gastiert, so beansprucht er einesteils einen gewaltigen Ergänzungsapparat: die Bühne samt ihren hundert künstlerischen und technischen Arbeitern, die seinetwegen schon durch Wochen in Bewegung gesetzt sind; und andernteils bietet er doch nur einen Ausschnitt des Kunstwerkes, oft geradezu ein Kunststück, das sich auffällig und in vielen Beziehungen von der Darbietung des Ensembles unterscheidet. Entweder drängen sich virtuose Züge unliebsam auf, oder seine echten Vorzüge wirken nur zur Hälfte, weil die Partner ihm nicht recht in die Hände spielen. Auch der dramatische Dichter kommt dabei zu kurz, da seine Interpreten sich mehr bekämpfen als versöhnen, und da obendrein die Teilnahme des Publikums hauptsächlich dem Gaste gilt.

Warum finden aber Gastspiele statt? Auch hier sprechen Marktzwecke vornehmlich mit. Der Gast will zeigen, was er vor andern kann, und er will Geld verdienen. Aber auch das Publikum verlangt nach ihm, wenn schon heute weniger als vor einem Vierteljahrhundert. Die kleinen und mittlen Theater sind ja nicht in der Lage, ein durchweg vortreffliches Personal zu halten; und den Nathan von einem beweglichen Anfänger oder einem gemütlosen Routinier zu sehen, lockt die Hörer nicht. Da wird aus Berlin oder Wien ein Stern verschrieben, und durch Erhöhung der Eintrittspreise zahlt sich auch die ungewöhnliche Ausgabe aus.

Seit den achtziger Jahren, als die Meininger und Münchner zu wandern begannen, noch allgemeiner seit Ibsens und Hauptmanns Erfolgen gastieren ganze „En-

sembles". Darin liegt ein künstlerischer Fortschritt gegenüber den Einzelgastspielen. Hier sind alle Darsteller auf einander und auf den Rahmen abgestimmt — es kann wenigstens so sein —, der Hörer bekommt selbst bei mittelmässigen Einzelleistungen den Eindruck einer gefälligen stimmungsvollen Geschlossenheit. Freilich nahmen die wandernden Bühnen der „Modernen" Rücksicht auf die Länge des Personenverzeichnisses. Die „Weber" verursachten gar zu viel Kosten. Man blieb bei der „Jugend", dem „Lumpengesindel", den „Gespenstern", den „Einsamen Menschen", bei Dreyers „Winterschlaf" und „Drei" stehen, weil da eine Handvoll Darsteller ausreichte. Und selbst hierbei wurden nicht unwichtige Rollen manchmal vom Inspizienten oder vom Friseur gespielt, wenn Not am Manne war. Eine andre Bedingung war, dass die Stücke der Provinz fremd sein mussten. Nur mit Neuheiten, besonders mit naturalistischen, die viel verboten waren, liessen sich im heissen Sommer die Besucher anwerben. Und da Ibsen ebenso sehr für einen krassen Wirklichkeitsschilderer galt, wie er wenig gegeben wurde, so lernten die kleinen Städte ihn wenigstens auf diesem Wege kennen.

Die Meininger hatten mit andern, reicheren Mitteln geschaltet und Werke gebracht, in denen neben drei Dutzenden von Einzeldarstellern noch Hunderte von Komparsen und Statisten herumwimmelten. Dekorationen und Kostüme passten sich dieser Mannigfaltigkeit und Pracht an. Der ungeheure Aufwand aber für diese überaus tüchtigen Aufführungen lohnte sich auf die Dauer nicht. Als die grossen Städte Deutschlands

und Österreichs, als London und einige russische bereist waren, liess der Besuch nach, die Mission der Wiedererweckung von klassischen Werken schien erfüllt, und die stattliche Gesellschaft und der noch stattlichere Fundus wurden aufgelöst. Meiningen fiel in seine Kleinheit zurück. Alle diese Vorstellungen waren mit erstaunlichem Fleisse und grossem Talente einstudiert worden. Wir haben ihresgleichen nicht wieder gesehen. Und wenn wir auch heute daran bemängeln, dass des Dichters Wort nicht an erster Stelle stand wie in Laubes Inszenierungen, dass man gerne „Bilder" stellte und dass im Pathos der Tyrann übertyrannt wurde, so schuldet doch Deutschlands Theaterpublikum diesem fürstlichen Geschenke eines hochherzigen Regenten untilgbaren Dank, und nicht minder tun das unsere Regisseure, die noch heute von Meininger Gedanken leben und mit unzulänglichen Mitteln Meininger Zielen zustreben.

Zu seinem Unternehmen mochte der Herzog die Anregungen aus den Dingelstedtschen „Gesamtgastspielen" des Jahres 1854 und aus Possarts „Musteraufführungen" des Jahres 1880 gezogen haben. Dort hatten sich die ersten Schauspieler der ersten Theater zu kurzer Tätigkeit zusammengetan um der hohen Sache willen. Das Honorar war so unbedeutend, dass sie davon nichts mit nach Hause trugen. Es spielte also der Idealismus mit, der auch heute in der Schauspielerwelt nicht tot ist. Allerdings waren von Dingelstedt nur drei Tage für die Proben der einzelnen Stücke vorgesehen worden. Da liess sich bloss dekorative Regie führen. Es war grade Zeit genug da, um sich über die Stellungen zu

einigen, dem „Volk" der Massenszenen die Stichworte für die Rufe beizubringen, den Kulissenrahmen und die Beleuchtung festzulegen. Von einer Einwirkung des Leitenden auf die Darsteller, einer liebevollen Ausarbeitung des Wortes, von dem geheimnisvollen Zauber verhaltener Töne, von einer Unterordnung der kleinen Rolle unter die grosse konnte keine Rede sein. Es wollte jeder der Herbeigeeilten zeigen, was er aus seiner Unterlage herauszuschlagen vermöchte, nicht, was der Gesamtheit guter Schauspieler gelänge. Heute weiss denn auch keiner, der damals zugegen war, etwas andres zu rühmen als die Leistungen der Einzelnen. Der Meininger Herzog verfuhr, durch solche Erfahrungen belehrt und durch selbstlosere Liebe getrieben, viel künstlerischer. Er kümmerte sich zwar um jeden Panzer und jeden Schuh des letzten Statisten, er zeichnete Figurinen mit genauer Ausführungsangabe eigenhändig und leitete die zahl- und schier endlosen Proben von Anfang bis Ende, aber Dingelstedts Eitelkeit war ihm fremd. Er trat so bescheiden hinter sein Werk zurück, dass er einen handwerklichen Helfer verantwortlich zeichnen liess. Nie vergriff er sich mit Dingelstedtscher Leichtfertigkeit an den Werken Shakespeares, und, nahm er doch Streichungen vor, so geschah's nur im Interesse des Dichters.

Grade als das kleine thüringische Hoftheater seine ruhmgekrönten Kunstfahrten eingestellt hatte, regte sich in Berlin eine neue Darstellungsart, oder richtiger: die traditionelle Natürlichkeit der Schauspieler — natürlich zu sein gaben ja alle vor — verschob sich um einige

Grade. Man horchte mehr auf den Tonfall der Strasse. Es gab wieder Naturlaute an Stelle der künstlich präparierten, die erst viermal im Munde herumgewälzt waren, ehe sie heraustraten. Es tat wohl und tat not. Die „Jugend" Halbes schien nur durch diese andre Jugend wirksam. Es kam eben eins zum andern. Man unterschätze diese Errungenschaft der Berliner Schauspieler nicht; die modernen Stücke allein veranlassten Leistungen wie die Rudolf Rittners und der Else Lehmann nicht. Man hat den „Fuhrmann Henschel" auch ausserhalb Berlins gespielt, aber die echten Töne der beiden ersten Darsteller haben sich nicht wiederholt. Nein, an der Spree war es eben doch einmal zeitiger Frühling geworden als im Süden. Und der frischere Hauch ging mit Sturmesgeschwindigkeit durch die regsame Schauspielerwelt. Viele Alte freilich zeigten keine Neigung, umzulernen oder doch ihre organlichen und mimischen Mittel einzuschränken. Wer von den Jungen es aber ermöglichen konnte, reiste nach Berlin und sah sich die Wundertiere an, die mit scheinbar einfachen Mitteln zu packen wussten. Jeder kam dann um eine Offenbarung reicher heim und hätte am liebsten im Überschwang der Begeisterung den ganzen klassischen Stil über Nacht ermordet, um einer neuen Botschaft leben zu können. Leider bot das Provinz-Engagement wenig Gelegenheit „naturalistisch" zu sein. Der Direktor traute Gerhart Hauptmann nicht recht, und bei Moser und Benedix liessen sich die Gaben des „Deutschen Theaters" nicht anbringen. Auch war die „echte Natürlichkeit" gar nicht so einfach, wie sie wirkte; man musste wohl mit ihr ge-

boren sein. Gab der Staatsanwalt wirklich die „Jugend" frei, so kam die Darstellung über eine mittelmässige Kopie meist nicht hinaus. Die Alten lachten die jungen Schwärmer aus, als sie sahen, was für ein Gemengsel von Natürlichkeit und Nachahmung da zusammengerührt wurde. Und fühlten sie sich auch jetzt noch in der Situation des Fuchses, dem die Trauben zu hoch hängen und der sie darum schlecht macht, so verloren sie gar bald auch den letzten Rest dieser verlegenen Unsicherheit. Es zeigte sich nämlich gelegentlich in Berlin selbst, dass einige Mitglieder des „Deutschen Theaters", die moderne Menschen hinreissend spielten, mit Schiller weniger Glück hatten. Sie wollten den Prunk der Rhetorik abdämpfen und erschienen nüchtern. Ob sie es waren oder ob das Publikum noch zu tief in der Tradition steckte — gleichviel: meiner Meinung nach hatte man in keinem der beiden Fälle deshalb ein Recht, den „Bankerott der neuen Schauspielkunst" zu verkünden. Aber mit lauter Stimme ward er ausposaunt und mit so gutem Erfolge, dass heute im ganzen deutschen Reiche wieder der brave Kanzelton Mode ist wie vor einem Dutzend Jahren.

Und ich bin dennoch überzeugt, dass sich der alten Darstellungsart in Sprechweise und Haltung, in Mimik und Gestik ein neues Reis aus den neunziger Jahren aufpfropfen liesse. Es gäbe gute Frucht. Nicht zwei Stile stehen sich ja gegenüber, aus deren Verquickung Stillosigkeit entspringen müsste; sondern der eine Stil von Weimar, Meiningen und Wien soll sich wieder auf seine Herkunft besinnen. Zu Hans Sachsens Zeit war

man auf der Bühne nicht weniger naturalistisch als in den ersten Vorstellungen der „Freien Bühne". Nach und nach liessen die Darsteller, je höher sich das Drama entwickelte, das bloss Zufällige und ihre eigenen Zutaten weg, betonten das Typische und stilisierten darauf los, bis sie schliesslich die Natur ganz aus dem Auge verloren hatten. Das Bild vom Antäus ist recht abgebraucht, aber es passt hier ganz besonders gut. Die Bühne muss, wenn sie lebendigen Odem ausströmen will, sich auch mit Lebendigem nähren. Und wenn wir heute mit feinen Ohren hinhören, so fällt uns fast an jedem Theater einer auf, der selbstverständlicher spricht und handelt als seine Partner, ohne dabei Schiller und Shakespeare zu schädigen. Ich habe es schon einmal unsere Sehnsucht genannt, aus solchen Elementen die Aufführung eines Klassikers zusammenzufügen, und ich wiederhole das heute.

Im Mai 1902 sind nun in Berlin unter einer sehr anspruchsvollen Spitzmarke eine Reihe von Aufführungen zustande gekommen, die unter vielen unvorhergesehenen Widerwärtigkeiten litten. Aber auch bei ruhigerer Abwicklung hätten sie die Besten nicht befriedigen können. Dingelstedt sparte drei Tage für die Proben aus, hier waren nur zwei kurze Vormittage für jedes Stück veranschlagt. Und die Stücke hiessen unter anderen „Hamlet", „Faust" und „Lear"! Es trat hinzu, dass der Unternehmer mit Bedacht die Lehren der letzten zehn Theaterjahre ignorierte. Er wollte im alten Geleise bleiben und allein durch das Nebeneinander der Persönlichkeiten wirken. Immer war nur von Darstellern

die Rede, nie von Regisseuren und neuen Einrichtungen. Gerade in Berlin war aber eine kunstvolle Verknüpfung des Nebeneinanders noch weniger entbehrlich als anderswo. Selbst wenn er also die besten Darsteller gewonnen hätte, wäre die Anlage verfehlt und der Erfolg zweifelhaft gewesen. Er gewann sie leider nicht. Dreimal stellte er allerdings Vorstellungen hin, die nicht am Probenmangel litten. Einer von ihnen merkte man sogar den Regisseur an. Warum aber bemühte er diese drei Hoftheater nach Berlin? Boten sie eine Fülle von starken Persönlichkeiten, wie es versprochen war? Zeigten sie was neues? Steht der „Erbförster" mit München in engerer Verbindung als etwa mit Wien? „Pastors Rieke" mit Dresden in engerer als mit Berlin? Und was befähigt grade die Stuttgarter Bühne für Shakespeares Lustspiel? Die Darstellungskunst, soweit sie über Volks- und Dialektstücke hinausreicht, kennt keine Stammeseigentümlichkeiten unterhalb der allgemein-deutschen. In Hamburg und in Wien sucht man Grillparzer auf gleiche Art gerecht zu werden. Es gibt für seine Stücke keine südliche und nördliche Färbung. Deshalb können ja die Schauspieler ohne weiteres den Ort ihrer Tätigkeit wechseln. Der Königsberger Karl Moor spielt in Zürich um keine Linie freiheitlicher oder wärmer als sonstwo. Das Wiener Burgtheater, das noch am ehesten Sondereigenschaften aufweist, hat sich von jeher mit Vorliebe aus Norddeutschland ergänzt.

Waren die jüngsten Berliner Spiele wegen vieler Irrtümer und Unzulänglichkeiten nicht dazu angetan, die Bühnenkunst zu befruchten und die Teilnahme des

Publikums zu heben, so deutet doch der anfänglich gute Besuch auf das Bedürfnis: grosse Dramen durch den Zusammenschluss der besten Schauspieler würdig dargestellt zu sehen. Und wirklich, wer auf die bühnliche Wiedergabe des Dramas nicht verzichten will und wen es dann nach Besserem verlangt, als mit genauer Not die Handlung zu verstehen, der kann mit den Leistungen der einzelnen Theater nie ganz zufrieden sein. Es gibt ihrer, die es mit den Klassikern ernst nehmen, nicht mehr als Finger an einer Hand; ja, ich würde in Verlegenheit kommen, wollte ich fünf Namen nennen.

Auch ein Entschuldigungsgrund lässt sich auffinden; jede Stadt und jedes Städtchen will die Neuheiten der Spielzeit sehen; die sind aber so zahlreich, dass schier alle 300 oder 210 Vormittage zu ihrer Vorbereitung nötig sind. Ein modernes Stück, das ist der Kanon des Direktors, braucht viele Proben, wenn es gefallen und Kasse machen soll. Der Klassiker ist erstens nur mehr für „Idealisten" und Schüler da, denen leicht Genüge getan ist; und dann: was wäre das für ein Klassiker, der nicht auch ohne viel Proben wirken wollte! Er nimmt ja in der allgemeinen Achtung nur deshalb eine so hervorragende Stellung ein, weil er innere Vorzüge hat. Dann aber bedarf er auch der äusseren bühnlichen Zutaten nicht. So gewissenhaft verteidigt sich der Direktor, wenn man ihm vorwirft, dass in seinem „Hamlet" acht Jahrhunderte der Kostümgeschichte spuken, dass das Präludium des Werkes auf der Terrasse übergangen, die Gebetsszene des Claudius, fast der ganze vierte Akt und die Gestalt des Fortinbras

weggelassen worden sind. „Spielt man gut!“ ruft er seinen Schauspielern sehr witzig zu, sobald sie sich auf den Dichter beziehen, über die Verstümmelung der Rollen klagen oder über die zwei kurzen Nächte, die zum Memorieren ausreichen sollen. Und wer sind diese Schauspieler? Allenfalls der Hamlet und die Ophelia verstehen noch einen Vers sinngemäss zu sprechen und sich über die Birch-Pfeiffer-Niederung zu erheben. Im Horatio aber erkennt sogar der blinde Zuschauer den Witzemacher Reif-Reiflingen, im „Geist“ den verlotterten Doktor Wespe, der sündenstarke Claudius liegt in den Händen des gemütlichen Kommerzienrat-Darstellers, und die schöne Gertrude ist als Benedixsche Zanktante wohlberühmt. Das alles spielt nun vier Stunden lang durcheinander, um die goldenen Worte Shakespeares auf die Schauspielkunst recht zum handgreiflichen Hohne werden zu lassen.

Je näher man dem Getriebe der Bühne steht, um so mehr Grund zur Klage liegt vor. Die theaterfreundlichen Kreise müssen sich endlich einmal aufraffen und Widerspruch einlegen gegen die Herabwürdigung ihrer grössten Dichter. Der Leiter einer mittlen Bühne, dessen Arbeit hoch gerechnet mit 6000 Mark bezahlt wäre, schlägt durch seine Misswirtschaft vielleicht 50 000 Mark für sich selber heraus. Höhere Reingewinne sind nicht selten. Wie herrlich könnte es um die Vorstellungen klassischer Stücke bestellt sein, wenn ein verständiger Ausschuss dem Direktor auf die Finger sähe. Es wird aber nicht besser werden, bevor die Wahl und Ernennung des Direktors sorgsamer betrieben und nach

künstlerischen Gesichtspunkten geregelt wird. Wie die Sachen heute stehen, so helfen bischöfliche Gutachten und polizeiliche Führungszeugnisse eher dazu, als die allgemeine Verehrtheit des Bewerbers in künstlerischen Kreisen. Man nimmt den Theaterleiter hin wie eine unabwendbare missliche Konjunktur der Politik. Eine Stadt tröstet sich mit der andern: in A. sind zwar die Aufführungen miserabel, in B. aber sollen sie noch elender sein. Vice versa! Es schreit nach einer Stätte, die ernste dramatische Kunst — ich begreife darunter natürlich auch Lustspiele — mit Liebe und ausreichenden Mitteln pflegt. Fast jeder neue Direktor verspricht mit hohen Worten, Wandel zu schaffen; noch jeder ist die Erfüllung schuldig geblieben. Woran es ihm auch fehlt, ob an Zeit und Darstellern, ob am inneren Triebe, gleichviel: die Kunst muss fasten. Aber das Eine wird niemand leugnen, dass nahezu jede, auch die anspruchsvollste dramatische Aufgabe mit unsern heutigen Schauspielern gelöst werden könnte, wenn ein begabter Leiter sie aus allen Theatern auslesen und genügend lange mit ihnen proben dürfte.

Sind nun alle Schauspieler irgendwann einmal gleichzeitig frei? Gewiss, soweit sie grossen Theatern angehören, feiern sie während der Monate Juli und August. Also: vom 15. Juli bis 15. August jedes Jahres spiele man unter einem obersten Direktor und etwa zwei Regisseuren vier Stücke mit ausgesuchten Darstellern der deutschen Bühnen!

Jahresspiele! An einem Orte in der Mitte Deutschlands, der schon an sich zum Besuche einlädt.

Vielleicht in Eisenach? Dort baue man ein Nationaltheater in deutscher Schlichtheit auf, wo sich's gut spricht, und das schnelle Verwandlungen gestattet. Einer werde eingesetzt, der während des Winters an dem schönen Werke schafft: vier Festwochen vorzubereiten. Aus vier Wochen und vier Stücken mögen wohl auch acht und acht werden, wie es der Erfolg dann fügt.

Ich will dadurch unsere erholungsbedürftigen Schauspieler nicht um alle acht Wochen ihrer Ferien bringen. Nur vierzehn Tage sollen sie hergeben und eigentlich auch davon nur die Hälfte ganz. Das denke ich mir so: die Stücke werden, nachdem ein Ausschuss sie ausgewählt, von dem eingesetzten Leiter bühnlich bearbeitet, der ein darstellender Künstler von feinem literarischen Geschmacke sein soll. Er wird natürlich die Einrichtungen andrer Theater zu Rate ziehen, ihr Gutes zu nützen. Aber die e i n e Persönlichkeit des Leitenden — selbstverständlich muss er eine sein — entscheide von vornherein über Akt-Einteilung und Striche und, wenn das zweifelhaft sein sollte, über das Zeitalter, in dem das Stück zu spielen ist. Ihm bleibe auch das letzte Wort über den Rahmen: die Dekorationen, die von Malern vorgeschlagen und im Beisein des Regisseurs besprochen werden. Er wird mit Darstellern anknüpfen, die ein mustergiltiges Durchführen der Rollen gewährleisten, und, falls er dies und das nicht aus eigener Erfahrung untadelig besetzen kann, die hervorragenden Direktoren und Spielleiter um Hinweise bitten. Stehen dann mehrere Schauspieler für eine Aufgabe zur

Wahl, so überzeugt er sich durch eigene Anschauung während der Wintersaison über ihre Fähigkeiten. Immer und überall steht die Entscheidung bei ihm. Wenn die Leistungen der Bühnenkunst einheitliches Leben haben sollen, so darf ihre Leitung die Gewalt nicht teilen. So äusserte sich schon Eduard Devrient im Jahre 1849 in seiner Reformschrift.

Eine Woche vor der Eröffnung beginnen die Proben mit den Solisten. Die dekorativen Angelegenheiten sind bis dahin vollständig erledigt worden, Komparsen und Statisten sind schon gehörig zurechtgedrillt. Diese Arbeit mit den „Massen" bedeutet ein wichtiges Kapitel für sich, ein reiches Kapitel, und man darf sagen: ein neues. Denn was heutzutage auf der Bühne herumsteht und Laute ausstösst, um den „Anteil an der Handlung" zu dokumentieren, das kommt über Kinderei kaum hinaus.

Von dem Tage an, da die Vertreter der Einzelrollen eintreffen, muss die ganze Aufmerksamkeit den Auffassungen, dem Worte und dem Zusammenstimmen gelten. Es wird früh und abends je vier Stunden lang und etwa dreimal im Kostüme probiert.

Auf diese sieben arbeitsschweren Tage folgen sieben Aufführungsabende, die Zeit genug lassen, sich in Thüringen umzusehen. Am ersten Aufführungstage beginnen die Proben zum zweiten Stück unter dem Direktor mit einem zweiten Regisseur und mit andern Darstellern. Da nunmehr abends die Bühne besetzt ist, muss ein davon getrennter Raum zur Einstudierung herangezogen werden. Hier würde man sich besonders mit den Szenen

beschäftigen, die von den Dekorationen wenig und von den Komparsen gar nicht abhängig sind.

So werden vier Stücke je sieben Mal hintereinander gegeben. Kann man die Schauspieler auf drei Wochen verpflichten, so alternieren von der zweiten Woche an immer zwei Stücke. Also nicht mehr wie in der ersten Abend für Abend „Macbeth", sondern heute „Carlos", morgen „Macbeth"; und in der dritten dann: heute „Faust", morgen „Carlos"; in der vierten: heute „Hermannsschlacht", morgen „Faust"; in der fünften (die dazu käme) wieder allabendlich die „Hermannsschlacht". Ich nehme diese vier Stücke ganz willkürlich an, es können ebenso fünfzig andere Titel dafür eintreten. Wir sind gottlob so reich, dass solche Jahresspiele durch Dezennien nicht in Verlegenheit kommen würden, ohne von Wiederholungen leben zu müssen wie die Bayreuther.

Mir ist nicht bange, dass die Kosten für den Theaterbau aufgebracht würden, riefe man ganz Deutschland von vertrauenswürdiger Seite an. Die Schauspieler würden auch nicht zögern, ihren eigenen Traum erfüllen zu helfen, und sich gern mit den Gasthaus- und Reisekosten bescheiden. Unser Volk aber wäre um einen unschätzbaren Hort reicher; und hoffentlich würde es ihn eifriger bewachen als den von Bayreuth, der nachgerade seine Daseinsmöglichkeit dem Auslande verdankt.

Theaterjugend.

Mit feierlichen Worten haben Freunde der Jugend das Jahrhundert des Kindes angekündigt. Man will die jungen Pflänzlein, da sie kaum das erste Keimblatt zur Sonne gereckt haben, nicht gleich mit der plumpen Gartenscheere und dem Okuliermesser „veredeln“. Sie sollen eine Weile, vor Unwetter geschützt, nach ihrem Gefallen wachsen, die bunte Welt mit ihren eigenen hellen Augen anschauen und mit naivem Appetit geniessen. Und dann will man rund um sie her freie Bahn schaffen, damit Luft werde und ihr Blick sich weite. Kurz, Eltern und Erzieher erhalten die Weisung, ihre Zöglinge an leise führender Hand und mit zutraulichem Worte, nicht aber durch Stock und Befehl in die Fülle der natürlichen Gesichte einzuweihen und so einer Entwicklung vorzuarbeiten über sich selbst hinaus. Insbesondere gilt der neue Ruf den schlaftrunkenen oberen Sinnen, die bereitet werden sollen zur fröhlichen Aufnahme höchster Menschheitsoffenbarungen. Nicht zum Lückenbüsser für faule Stunden soll die Kunst erniedrigt, sondern zur aufmunternden Lebensgefährtin er-

hoben werden, zur Schöpferin neuer und gediegener Werte, die über den Alltag wegträgt und an Stelle der abgegriffenen Scheidemünze scharfgeprägtes funkelndes Gold in die hungrigen Hände legt. Unsere Brüder lehrt sie uns erkennen im stillen Busch, in Luft und Wasser, gibt uns den Glauben an die Gottähnlichkeit auserwählter Genossen und hilft zur Weltanschauung. Die ersten Kinderschritte aufs Ziel zu sind schon getan: im Hause und in der Schule fliessen weit weniger Tränen als vor Jahren; vornehme Bilddrucke schmücken hie und da die ehemals öden Wände der Lehrkasernen, die verpimpelte liebescheue Thekla von Gumpert verschwindet allgemach von den Gabentischen, und das pausbäckige Volkslied bläst die fadenscheinige musikalische Salonliteratur von den Klavieren.

Dem werdenden Menschen also baut man breite Strassen zum Aufstieg. Wie lange aber „wird" der Mensch, wie lange braucht er die leitende Hand? Und wenn er die leitende Hand endlich von sich ablösen muss, weil er seine Individualität erkannt hat, wer hilft ihm dann zum schwereren Werke: sich in der Welt durchzusetzen; wer wacht von ferne über seinen Schritten? Wird die neue Erziehung auch da noch zur Stelle sein?

Pflegen wir der Hoffnung! Vielleicht findet das heute geborene Geschlecht in zwanzig Jahren die Arena seiner Berufe frei von unfähig-böswilligen Mitwerbern und frei von neidischen und gleichgiltigen Handwerksmeistern; vielleicht streckt sich der sorgsam gebahnte Weg seiner Kinderzeit bis zur Vollendung seines Men-

schentums. Unsere gegenwärtige Jugend aber ist solchen Glückes noch nicht teilhaftig und schreit nach Hilfe. Sollen wir über sie hinwegschreiten, um uns allein den lallenden Babies zu widmen? Nein, es ist an uns, die wir das Jahrhundert des Kindes freudig begrüssen, auch den Berufsreifen von dem neuen Geiste zu spenden, ihnen den Freundesarm zu bieten, um das aus ihnen herauszubilden, was durch verkehrte Erziehung noch nicht für immer verkrüppelt ist. Ich denke dabei an alle, die sich zum Lebensturniere anschicken, und rede des engeren von denen, die zum Theater streben.

Die meisten Menschen mit beweglicher Phantasie erfahren an sich den Augenblick, der sie zur Schauspielkunst zieht. Es treibt den Jüngling und das Mädchen, bedeutender oder doch anders zu erscheinen, als das gemeine Leben es erlaubt. Und darin liegt nicht immer etwas Lügnerisches, Verwerfliches, da gar mancher Potenzen in sich birgt, die er im elterlichen Hause gar nicht und in der Gesellschaft der Gleichaltrigen und Gleichgesinnten nur ganz vorsichtig ans Licht rufen darf. Er leidet an der allgemeinen Scheu, Empfindungen und Wünsche zu äussern, deren Wirkung auf die anderen nicht genau abzusehen ist. Er möchte nicht den Vorwurf der eitlen Grossmannssucht ernten, wenn er sich in naiver Freude am Ungewöhnlichen ungewöhnlich benimmt; so unterdrückt er also lieber den Trieb. Die Umgebung wundert sich ja schon, wenn einer sich in den Gram über einen verstorbenen Kanarienvogel einbohrt, als müsse nun die Welt untergehen; wenn ein anderer wiederum sich über die Er-

mordung eines Menschen mit unerhörter Kaltblütigkeit hinwegsetzt! Und oft zeigen sich beide Übertreibungen gar an einer Person. Da wird denn von den Eltern mit einer Predigt über die gangbare Moral ein Ausgleich versucht; aber er misslingt. Dies doppelartige übertreibende Benehmen der Jugend ist nichts weiter als ein ernst aussehendes Spiel, und die Lösung des Rätsels besteht darin, dass diese Gefühle sich künstlerisch ausleben wollen, um jenseits von Gut und Böse treten zu können. Wohnen dann die jungen Leute Theatervorstellungen bei, so finden sie in den handelnden Personen ihre eigenen, viel gescholtenen Absonderlichkeiten wieder; auch dort sind die Charaktere über das gemeine Mass hinausgehoben, erleben aber gerade darum königliche Schicksale oder gehen daran zu grunde — in Verklärtheit. Und nicht nur die Sprache, in der diese Helden reden, ist in ein berauschendes blumiges Gewand gekleidet, sie selbst gehen in nie erlebter Pracht einher, sitzen unter goldenen Baldachinen, von einem Hofstaate umringt, der vom Zucken ihrer Brauen regiert wird, und schütten ihr übervolles Herz der allerschönsten Geliebten aus, die je auf Erden wandelte. Der Märchenzauber, den die Schule längst hatte vergessen machen, leuchtet so wieder auf in den Augen der Sechzehnjährigen, und es jubelt in ihnen von erreichbaren Sonnen und greifbaren Wundern. Jene wundersame Schatzkammer aus dem Kinderbuch hatte der Knabe, das Mädchen frühzeitig mit Wehmut als ein Traumbild verschweben sehen, hier aber wissen sie sinnenwirklich, dass die herrlichsten Fürsten der Bühne Menschen sind von Fleisch und Blut,

die unter ihnen leben, denen sie auflauern können, wenn die Vorstellung vorüber ist.

Und von aussen geht's dann nach innen. Sie probieren daheim die wirksamsten Szenen aus eigenen Mitteln, hängen sich ein Plaid als Mantel um und lesen aus dem Reclamhefte mit dröhnender Stimme Lears väterlichen Fluch und Macbeths Dolchbetrachtungen den aufhorchenden Geschwistern vor. Noch gelingt nicht alles, sie stolpern über verzwickte Sätze, gehen aber mit verbrecherischer Keckheit vorläufig über das Unverstandene weg. In stillen Stunden setzen sie sich schliesslich doch hin, die Verse im einzelnen genauer zu betrachten, und immer neue Schönheiten tauchen ihnen auf, bis sie, fast ohne zu wollen, Rede für Rede auswendig wissen. Lust und Liebe haben das Gedächtnis zur willigen Aufnahme bereitet. Bald existiert das Gymnasium oder die Kanzlei nicht mehr für sie, jeden halben Gulden, den sie irgend ergattern, schleppen sie in die Theaterkasse und thronen dann klopfenden Herzens dicht unter dem äussersten Deckensegment des Zuschauerraumes, starren hinab, saugen Ton für Ton, Bild für Bild mit der Gier des Durstigen ein, und zuweilen huscht es durch ihre Seele: sie selbst stünden dort unten, erregten die Menge und genössen den Beifall.

Sie sind dem Theater verfallen und geben keine Ruhe mehr, bis ein „richtiger" Schauspieler sie „geprüft" hat. Was es mit einer solchen Prüfung auf sich hat und wie wenig sichere Resultate dabei erzielt werden können, gehört auf ein andres Blatt. Es ist in der Regel so, dass j e d e r Anfänger einen Lehrer findet,

wenn auch selten den, der ihm wirklich nützt. Auf Warnungen hört er nicht, die innere Stimme übertönt das Gekrächze der unheilverkündenden Raben, na, und ein befragter Mime „erkennt" schon das Talent. Die Geschichte hat übrigens gezeigt, dass ernste Lehrer manch einen abwiesen, der später eine Zierde seines Berufes wurde. Die Vorbereitungszeit beginnt, die süsse Gewohnheit des Dialekts wird nach Möglichkeit ausgetrieben, Rollen werden studiert, und nach einem Jahre oder nach zweien suchen die männlichen und weiblichen Kaulquappen das feste Ufer, um rechte Frösche zu werden. Da hebt nun die Enttäuschung an!

Wie oft hört man erfahrene Bühnenleute ausrufen: „Ich verstehe vom Theater nichts!" weil sich wieder einmal das Publikum und die Presse in ein Stück oder einen Darsteller verliebt haben, für die in Fachkreisen keine Hoffnung bestand. Die Meinungen gehen hier durchwegs häufiger auseinander als in anderen Berufen, am häufigsten aber in Bezug auf die Anfänger, die mit den Empfehlungen ihrer Lehrer ausgerüstet sind. Agenten und Direktoren lächeln, wenn überhaupt so ein Kerlchen mit einem Zeugnis daherkommt, bieten ihm eine gagenlose Volontärstelle mit Chor- und Ballettverpflichtung an oder, wenn es besonders schön gewachsen ist, vielleicht auf sechs Monate je 30 fl. unter der Bedingung, dass der junge Adonis volle Häuser mache und dass dem Direktor das Recht der Reduzierung doch gewahrt bleibe. Eine Verpflichtung, die Theaterjugend zu unterstützen, eben weil sie jung ist, empfindet von Hunderten der Direktoren kaum einer. So ist es nicht zu verwun-

dern und nur zu beklagen, dass heute die jungen Leute gleich die grossen Bühnen anlaufen, um sich dem enttäuschungsreichen natürlichen Wege aus dem Engen ins Weite zu überheben. Es dünkt sie besser, in vornehmer künstlerischer Umgebung unbeschäftigt zu bleiben, als zwischen lächerlich gemalten, abgeschabten Kulissen ohne rechte Freude und Entwicklung wie ein Taglöhner zu arbeiten. Denn mit dem Königsgedanken des Galeriebesuchers ist es in Neustadt an der Pfütze nichts. Da gibt's in der Saison drei „klassische Vorstellungen zu halben Preisen" für die Analphabeten und die Kinder, in einer Verfassung, dass es nicht einmal den blindesten Verehrer des Stilstückes nach einer vierten gelüstet. Und es sind nicht die mangelhaften Dekorationen und Kostüme, die daran Schuld tragen (obgleich die Leitung auch ihnen aufhelfen müsste), denn der temperamentvolle Darsteller reisst sich und das Publikum darüber hinweg; ich klage nur die liederliche Einstudierung an, die sich oft auf eine Probe beschränkt. Auf dieser Probe wird man sich nur über die fürchterlichen Verwüstungen klar, die der Rotstift des Regisseurs angerichtet hat, und vielleicht im groben über die Auftritte und Abgänge, damit der schlafsuchende Lionel etwa nicht schon im zweiten Akt der eindringenden Jungfrau in die Arme läuft. Unsere Klassiker vertragen ja viel, und noch hat die miserabelste Wiedergabe ihnen nichts von ihrem inneren Werte rauben können, einigen ganz bescheidenen Zuhörern ist selbst da vielleicht ein regelrechter Genuss zuteil geworden, dem Wissenden aber steigt die Röte des Zornes und der Scham in die

Wangen, wenn er sieht, wie das Erbe der Grössten von leichtfertigen Enkeln geschändet wird. Die jungen Schauspieler empfinden das inniger als die alten, die durch Jahrzehnte den Schlendrian der kleinen Bühnen mitmachen. Und mit der Liebe dieser eben entlassenen Schüler, die durch den Besuch guter Theater und durch den Unterricht noch Ehrfurcht vor dem Genius haben, lassen sich Berge versetzen. Es wird sich keiner von ihnen weigern, von früh bis abends, ja nach der Vorstellung noch angestrengt zu probieren, drei Rollen gleichzeitig zu übernehmen, sich das Kostüm zurechtzuflicken und die Requisiten zusammenzubetteln, wenn nur auf dem Regiestuhle einer sitzt, der selbst Lust zum Werke hat und der was kann und was will. Und schlimm stünde es, wenn die Jungen diesen Enthusiasmus nicht mitbrächten; sie verlören dann das Recht, sich an einer ernsten Aufführung zu beteiligen und von den älteren Kollegen zu verlangen, dass die sich für sie ins Zeug legten. Von den jämmerlichen Gepflogenheiten der Schmieren hört der Anfänger schon während der Unterrichtszeit erzählen, und es bemächtigt sich seiner eine regelrechte Angst, dass er in solchen Verhältnissen untergehen müsse. Trotzdem lernt er „draussen" schneller als daheim, wenn er sich nur wacker hält. Gewiss, alle Jahrzehnte einmal springt eine Sentimentale oder eine Naive vom Konservatorium aufs Burgtheater und strömt kraft ihrer Begabung und ihrer Individualität einen Hauch von Liebenswürdigkeit aus, der die Hörer mit eins gefangen nimmt. Noch keine aber ist ganz glücklich dabei geworden, weil sie von vornherein auf

ein kleines Fach beschränkt wurde; in der Provinz hätte sie sich weit vielseitiger betätigen und dabei flinker über die Anfängerschaft wegkommen können, die ihr hier durch viele Winter anhaftet. Die Fächer der Heroinen gar und so ziemlich alle der männlichen Darsteller sind an grossen Bühnen den Anfängern verschlossen. Der Liebreiz der Erscheinung und eine seelenvolle Sprache genügen dabei nicht. Da heisst es erst gehen, stehen und sich beherrschen lernen. Was ist das überhaupt für eine Lebensanschauung der Jugend, sich den Ausnahmefall zur Regel zu begehren! Sie soll den Mut haben, etwas zu werden, und sich nicht in der lässigen Einbildung wiegen, viel zu sein. Sie teile ihren langen Weg von vornherein in kurze Stadien ein und wolle nicht in der ersten Spielzeit einen Platz erobern, der erst nach zehn oder zwanzig Jahren die rechte Freude machen kann! Sonst bringt sie sich um die Wonnen der Übergänge von kleinen zu grossen Siegen. Wer nun, ein blosser Beobachter, auf den Proben der grossen Theater oder in der Schauspielerloge herumlungert — als Volontär für kleinste Rollen engagiert — der kann zwar mancherlei Gutes sehen, aber nicht verarbeiten, und, was das Schlimmste ist, der Neid fängt an, ihn aufzufressen und ihm die naive Fröhlichkeit zu nehmen, die zum Schaffen gehört. Es probieren da vor ihm Künstler, die einen Weltruf haben, und er entdeckt nach und nach Grenzen des Könnens an ihnen, Fehler und Manieren, die schliesslich die grossen Künstler in seinen Augen klein erscheinen lassen. Und es dauert nicht lange, da bildet er sich ein, es mit ihrem Talent auf-

nehmen zu können, bloss weil er ihre Mängel nicht hat. Ärger und Verbitterung sind die nahe Folge, denn der Direktor schickt ihm trotz allen den „mangelnden Fehlern" keine grosse Rolle ins Haus.

Wie sind nun die unbeschäftigten verärgerten Anfänger aus dem grossen Theater herauszuziehen oder von ihm fernzuhalten, und wie ist dem Widerwillen zu steuern, den ihre Kameraden aus dem ersten kleinen Engagement zurückbringen? Ehe sie alle die Schuld an ihrem Missgeschick auf Direktoren und Regisseure, Presse und Publikum schieben, mögen sie sich selber dringlich befragen, ob ihre Galeriebegeisterung noch vorhanden und stark genug ist, einige Widerwärtigkeiten zu überwinden? Ob sie, nun ihnen ein bisschen vom Handwerk geläufig geworden ist, noch immer die innere Stimme hören, die ihnen zuruft, sie müssten zur Bühne gehen, es gäbe für sie keinen anderen Beruf in der Welt? Ob sie sich zutrauen, ein paar grosse dramatische Charaktere wirklich ins bühnliche Leben zu übersetzen und ob die Misserfolge, die sie erlitten, nicht doch auf ihrem eigenen Unvermögen beruhen? Ich verspreche mir von so einer stillen Einkehr viel Gutes. Und wenn man auch sagt, dass keiner von der Schauspielerei Abschied nehmen könne, der nur ein einziges Paar Stiefel dabei zerrissen habe, so bin ich doch sicher, dass wenigstens die Kleinmütigen und die ganz Schwachen dann ihr Verhältnis zur Bühne lösen und sich wieder als Geniessende auf ihren alten Zuschauerstammsitz zurückziehen. Wem aber trotz einigen Wintern des Missvergnügens noch auf der armseligsten Probe zu einem

guten Stück das Herz lacht, wen allerlei Zurücksetzung, aller Possenplunder nicht untergekriegt, wer die kleinen Extraleistungen in der Operette oder in der „Puppenfee" so leicht genommen hat, wie sie genommen sein wollen, der gehe seines Weges weiter und hoffe, dass die kleinen und mittlen Bühnen sich recht bald aufraffen zu ernsterer Arbeit.

Diese ernste Arbeit muss nun endlich in Angriff genommen werden. Unsere begeisterte Theaterjugend ist dazu berufen, das Werk zu betreiben und durchführen zu helfen. Aber wie es ihr nie einfallen wird, alte Kollegen zu verspotten, die schon wunderlich geworden sind, so sollen diese sich auch ihr freundwillig erweisen. Der Jugend gehört die Zukunft. Sie führt der Kunst neue Säfte zu, von denen auch die Alten, oft unbewusst, mitzehren; so hat sie auch Rechte, die Rechte des Schülers und Kameraden zugleich. Die Direktoren sollen nicht gleich ungeduldig werden, wenn ihr achtzehnjähriger Don Carlos auf der ersten Probe seines Lebens ein wenig zaghaft dreinschaut und über eine vorwitzige Prospektlatte stolpert oder abends der Frau Direktorin die Ebolischleppe im Eifer abtritt. Das hat ja mit dem Talent nicht viel zu schaffen. Auch einen schlechten Melchthal-Interpreten, dessen Lunge mit der des Stauffacher nicht wetteifern kann, braucht er nicht gleich heimzuschicken, er soll ihn als Clavigo hinausstellen. Es gibt ja für den Leiter einer Aufführung kein schöneres, dankbareres Arbeiten als mit der Jugend, die so gern einem stramm ausschreitenden freundlichen Führer folgt. Sie hat noch keine „Auffassungen",

die überhaupt nur ein Luxus fertiger Persönlichkeiten sind, sie kennt keine Tradition. Es macht ihr nichts aus, ob die Armlehne des Sterbestuhls 75 oder 80 Zentimeter hoch ist oder ob es gar keinen Sterbestuhl gibt. Sie sieht in einem Rotfeuer für einige Heller bewundernd und wahrhaft gerührt die Sonne Karl Moors untergehen und begrüsst dann in Kosinsky gern den Ersatz für den Roller, wenn beide auch von einer Person, und sei es von der Heldenmutter, verkörpert werden. Aber ich kenne Regisseure, die schon verzweifelnd die Hände ringen, wenn ein Anfänger die Szene betritt, und ihn mutlos machen, bevor er den Mund auftut. Und ihre Aufgabe wäre es doch, mehr aus ihm herauszuholen, als er allein zu geben wagt. Doch dazu bedarfs des Könnens und der Liebe. Führer darf nur sein, wer den Weg weiss. Nun ist es wahrhaftig nicht nötig, dass Direktoren und Regisseure die Mitglieder schauspielerisch überragen, aber an Phantasie müssen sie ihnen überlegen sein, und, was sie innerlich erschaut haben, müssen sie durch kurzes Wort und charakteristische Gebärde andeuten können. Kennen sie die Stücke so gut wie ihre Schauspieler, so werden sie keinen Spielplan aufstellen, dem ihr Ensemble nicht gewachsen ist, und grobe Besetzungsfehler vermeiden. Wenn der Leiter einer Aufführung über seine Leute Bescheid weiss, gewissermassen in sie hineinkriecht, wird er ihnen auch nicht seine Empfindungen gewaltsam aufpfropfen, um nicht lauter Affen seines eigenen Wesens zu erziehen.

Gar manche junge Schauspieler aber eignen sich selbst

bei sorgsamster Schulung den Ausdruck für das Pathos Schillers nicht an und nicht die grosse Geste Shakespeares. In den Schablonenschwänken fühlen sie sich manchmal noch weniger zu Hause. Dennoch sind sie begabt, finden sich in Ibsens feinsten Gängen zurecht, verstehen einen Dr. Rank lebendig zu machen und den Lehrer Gottwald in aller zarten Sorgfältigkeit nachzuschaffen. Wohin aber mit diesen? Welches kleine Theater kann sich viel mit Ibsen und Hauptmann abgeben, und welches grosse steckt Anfänger in schwierige moderne Stücke hinein, auf die sich die eingesessenen Schauspieler freuen wie auf einen Festbraten! Da irren nun die einseitigen Talente heimatlos umher und haben weder Glück noch Stern. Will so einer an einem kleinen Orte den Gottwald spielen, so lässt man ihn als Othello, Tell und Reif-Reiflingen debütieren. Er fällt natürlich glatt durch, kommt wohl nicht einmal zur zweiten und dritten Rolle und setzt seinen Stab weiter, in neues Missverständnis hinein, bis er als total talentlos in der Theaterwelt verschrieen ist und gebührend gemieden wird. Dem Direktor ist da nichts vorzuwerfen, er darf sich nicht die Last auferlegen, für jedes Fach zwei Mitglieder zu verpflichten, eines für die lauten, eines für die leisen Rollen. Und so tut der Abgewiesene, wenn sich nicht eine Bühne mit spezifisch modernem Repertoire seiner erbarmt, am besten, der dramatischen Kunst Valet zu sagen.

Shakespeare und unsere Klassiker haben dem deutschen Theater den Stempel aufgedrückt, der sich nicht so leicht wieder ablösen lässt. Darum wird nur der

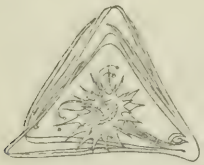
Schauspieler zum Ritter geschlagen, der sich seine Sporen im Stilstücke erwirbt. Grosses erscheint oft als Grobes, insbesondere denen, die in einer eng umfriedeten und stillen künstlerischen Welt leben. Aber wie allein das Grosse in die Ferne wirkt und als ein Ziel für Tausende aufgepflanzt werden kann, so ist das Grobe meist das Gesunde, das Dauerhafte, was Zeugungskraft in sich hegt. Und unserem Theaternachwuchs, dem leider gar nichts mehr von dem schönen alten Vagabundentum der wandernden Komödianten innewohnt, der sich im Kindesalter schon nach Behaglichkeit und Grundbesitz sehnt und keine Lust am Abenteuer hat, ihm ist in unserer bleichsüchtigen, nervösen Zeit die dauerhafte Gesundheit klassischer Kunstübung von Herzen als Ideal anzuempfehlen. Mag er an der Verfeinerung unserer modernen Dramentechnik Freude empfinden, mag er sich selbst und die zersplitterten Seelenregungen seiner Freunde in den Werken der Zeitgenossen deutlicher porträtiert sehen als in des grossen Briten „Hamlet", so wird doch endlich auch für ihn ein Monolog dieses alten Dramas die härteste und würzigschmackhafteste Nuss bleiben, die er zu knacken hat.

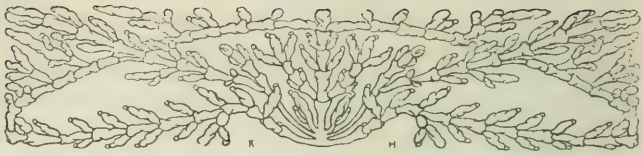
Weil es nun so ist, dass Shakespeare und Goethe, Schiller und Grillparzer, Kleist und Hebbel die Paten der deutschen Bühne sind, so ergeht an alle Leiter der Ruf, der Paten nicht zu vergessen und sie in würdiger Weise den Neugierigen vorzuführen, die Gewaltiges zu hören und zu sehen gekommen sind. Dazu aber hilft ihnen vor allem die Theaterjugend, wenn sie an den rechten Platz und unter das rechte Regiment gestellt

wird. Das Publikum, um dessen Gunst der Direktor so ängstlich bangt, wird seinen Segen geben, es war der frischen wagemutigen Jugend auf der Bühne noch stets hold, wo sie sich mit der ewigen Jugend eines Dichtwerkes verbündete.

Wie aber werden die schillerfrohen Histrionen aufleben, wenn sie etwa jede zweite Woche einen halbwegs vorbereiteten Klassiker exerzieren dürfen, der über alle bösen dreizehn Zwischentage weghilft! Es sind beileibe keine dreizehn P r o b e n dazu nötig, die sich ja nicht ermöglichen lassen. Aber mit drei gut ausgenützten langen Vormittagen kann man doch mehr anfangen als mit einem, der noch dazu den Äusserlichkeiten gehörte, den Dekorationen und der Texteinrichtung. Wenn nun die Rollen hübsch zeitig an die Mitwirkenden gelangen und schon durch die Hand eines Schreibers zurechtgestrichen sind, wenn über die Schauplätze schon vorher mit dem Theatermeister das Hauptsächliche abgeredet ist, dann muss ja etwas Erträgliches heraussspringen. Wie ehemals die jungen Schauspieler dem tüchtigen, alten Gumtau zuströmten, der sie gewiss nicht fürstlich bezahlte oder mit Handschuhen anfasste, so werden die neuen Generationen dann in den kleinsten Städten ein Dorado sehen, wo sie sich gehörig und mit Lust austummeln können. Wer eigene Kräfte spürt, soll auch eigene Taten wagen und nicht müssig mit verwunderten Augen an den Schöpfungen der Fertigen hangen. Voller Mängel und Irrtümer wird sein, was er im Anfange zuwege bringt, und deshalb soll er in diesem Stadium vor ein nachsichtiges, unver-

wöhntes Auditorium treten. In der Schule lernt sich der Schauspieler nicht kennen, wohl aber, wenn er Abend für Abend das Unterschiedlichste spielt. Gar mancher glaubte sich zum Liebhaber berufen, den dann die missglückten Karl Moor- und Ferdinand-Versuche zu Franz und zu Wurm führten; und hierin entdeckte er erst sein Talent. Wie lange Jahre hätte er an einer grossen Bühne auf diese Selbsterkenntnis harren müssen! Deshalb hinaus mit der Theaterjugend in die Provinz, meinetwegen zu den reisenden Gesellschaften, wo sie die Bühne mit aufbauen muss; weg mit ihrer Zimperlichkeit, die nie ein Zeichen gesunden Talents ist! Die Direktoren aber seien daran gemahnt, den Nachwuchs zu sich heranzuholen und ihn mit Wohlwollen grosszuziehen um der Kunst, der Zukunft und — um ihrer selbst willen.





Grundzüge einer Theaterleitung.

Das Theater ist eine Monarchie und eine absolute. Viele beratende Stimmen sind da, aber nur eine entscheidende, hundert vorarbeitende Hände, aber nur eine vollendende. Die Mängel des absolut regierten Staates fehlen, weil die Erblichkeit der Thronfolge fehlt; aller Segen aber, der jemals aus der Hand einer Fürstenpersönlichkeit kam, ruht darauf, wenn diese Persönlichkeit im Bühnenlande geboren und organisch mit ihm verwachsen ist.

Nicht als ob ich die grossen Verdienste einiger Schriftsteller-Direktoren schmälern oder leugnen wollte; unsre bedeutendsten Theater sind mit ihnen oft sehr gut gefahren. Ich habe hier aber mittelgrosse Städte im Auge, die sehr sparsam sein müssen. An einigen der ersten Berliner Doktorenbühnen übrigens kümmert sich der Direktor wenig oder gar nicht um die Regie, sondern lässt seinen Oberregisseur walten. Mir schwebt nun ein Direktor vor, der sein eigener Oberregisseur ist. Wien war in dieser Hinsicht fast durchweg seit Schreyvogels Tagen vom Glücke begünstigt.

Ein Mann, der von der Literatur herkommt, braucht stets eine geraume Frist, sich in den „Apparat" einzuleben. Ein grosses Theater spürt, weil es auf Traditionen ruht, diese vorübergehende Unsicherheit der Führung nicht, ein mittles aber steht dabei still und geht auch wohl zurück. Ein noch so kluger Fremdling kann die Zügel nie fest anziehen, weil er sein Gespann — die Schauspieler — gar nicht kennt und auch das Gebiet — den Bühnenraum — nicht, durch das er fahren soll. Keine Anordnungen vermag er zu treffen, ohne dass von rechts oder links Zurufe ihn korrigieren müssen. Alle die einzelnen Tätigkeiten, die der Regisseur und der Darsteller, der Maler und der Theatermeister, der Beleuchter und der Requisiteur ausüben, sind ihm vorläufig unbekannt und ungemäss. Er braucht die Hilfe von einigen Dutzend Menschen und weiss doch nicht, worin sie besteht. So tritt er gar schlüpfrigen Boden und wagt nie kräftig auszuschreiten. Wenn er klug ist, beschränkt er sich fürs erste auf dramaturgische Arbeit und guckt fleissig zu, wie seine Leute es machen.

Um nicht zu weit ausholen zu müssen, stelle ich meinen annoch imaginären Theaterleiter nicht vor den Kartoffelacker, auf dem der Tempel erbaut werden soll, sondern in das fertige Haus hinein. Er hätte freilich dem Architekten manchen Wink zu geben über akustisch- und optisch-vorteilhafte Anordnung der Sitze, über Bühnenausschnitt und Bühnenanlage, Kulissenhaus, Probebühne und Garderobenräume, Maler- und Bibliotheksäle; der würde aber doch nicht auf solche anmassende Rufe hören. Man erzählt sich vom Baron Hasenauer, er habe

anfangs am neuen Burgtheater das Hintertor, durch das die Dekorationsstücke aus- und eingefahren werden sollten, so niedrig gemacht, dass hohe ausgesteifte Zimmerwände nicht durchkonnten. Als man endlich darauf hinwies, rief er unwillig und entrüstet aus: „Soll der Stein der Pappe weichen?“ Dann erhöhte er zwar den Ausschnitt, es ergab sich aber von neuem die Unbrauchbarkeit, und so wurde endlich das prunkvolle Gebäude, das mehr als 12 Millionen Gulden verschlungen hat, an der Seite geschlitzt, um den Transport der Kulissen zu ermöglichen. Von Hasenauers ungeheurem Souffleurkasten, der wie ein vergoldeter Aussichtsturm die ganze Bühne überschattete, will ich nicht ausführlich reden.

Das Haus also sei gegeben — welche Stücke sind einzulassen? Die Erfahrungen raten dem Praktiker, seinem Publikum gemischte Kost zu bieten. Er wäre ein Tor, wollte er an Possen und Schwänken naserümpfend vorbeigehen. Heitere und oft recht seichte Stücke führen dem Theater erst die Mittel zu, um ernste und lebenstiefe auf dem Spielplane zu erhalten. Dieser Kompromiss ist unvermeidlich, nur muss es mindestens ein anständiger Kompromiss bleiben, das Theater darf dem Geschmack der grossen Masse nicht ganz und gar ausgeliefert werden. Der Geschmack ist obendrein vielfältiger als man glaubt. Nicht alle Zuschauer sind mit Blumenthal zufrieden und viele sinds nur dann und wann. Zudem ist das Publikum bildsam und kann ebensogut vom Niederen zum Höheren erzogen werden, wie es umgekehrt an manchem Orte systematisch vom Guten zum Schlechten hingewöhnt worden ist. Ich habe in kleinen

wie grossen Städten gefunden, dass eine Wallenstein-Aufführung, in der ein bisschen schauspielerische Begeisterung lebte, ihre Kosten einbrachte und Wiederholungen zuliess.

Von der Anzahl der Wiederholungen hängt es ab, ob sorgsam oder flüchtig gearbeitet wird. Kann ein Stück zwölfmal aufgeführt werden, so gewinnt der Direktor zwölf Vormittage zu Proben! Fällt eins durch, so bekommen es kaum die vier Abonnentenkreise je einmal zu sehen. Ich besinne mich, dass wir in Lübeck, einer mässig bevölkerten Stadt, binnen fünf Monaten einen einzigen Schwank an 24 Abenden geben konnten. So greife ich wohl nicht zu hoch, wenn ich mit jedem Stück durchschnittlich sechs bis sieben Spieltage fülle. Das macht wiederum durchschnittlich eine Woche Probenzeit für jedes Stück frei. In Städten, die um 100,000 Einwohner herum haben, darf diese Aufstellung als Norm gelten. Kleinere Orte sollten nicht täglich spielen, um auch ihre Aufführungen durch sechs Proben vorbereiten zu können, die ich für durchaus nötig halte. Gestattet es der reichere Zuspruch des Publikums, so ist diese Zahl zum Besten der Abrundung einer Vorstellung zu vergrössern. Heinrich Laube hat es am Burgtheater während einer Spielzeit von zehn Monaten auf 42 Neueinstudierungen gebracht, sich also mit einwöchigen Vorbereitungen begnügt.

In der Grosstadt ist diese Eile und enorme Anspannung der Kräfte nicht vonnöten. Da genügt ein Stück für zwei Wochen. An zwölf Probentagen aber kann ausserordentlich viel, kann geradezu alles für eine

tadellose Vorbereitung getan werden. Eine noch umfänglichere Einstudierungszeit ist nicht einmal nutzbringend und führt zur Zersplitterung der Arbeit. Ich habe es als das Vorteilhafteste erkannt, ein Stück durch drei Vormittage zu „arrangieren" — jedesmal einen, höchstens zwei Akte, aber dies wenige so, dass die Grundlinien festliegen — danach zwei bis drei Tage für das Memorieren freizulassen, dann je zwei Akte auf jeder Probe zusammenzufassen und peinlich durchzuarbeiten, endlich an den drei oder vier letzten Vormittagen allemal das ganze Stück abzuwickeln. Auf diesen letzten Proben unterbleiben die Unterbrechungen des Spiels innerhalb der Akte von seiten des Direktors und des Regisseurs, die Fehler werden nach dem Fallen des Vorhangs besprochen und durch Wiederholungen einzelner Szenen verbessert. Die drittletzte Probe findet in Kostüm und Maske statt, die vorletzte gilt als Aufführung vor dem Publikum der Verwandten und Intimen, auf der letzten wird das Stück schnell durchgesprochen, werden nur die Stellen genauer vorgenommen, die auf der Generalprobe nicht völlig geglückt sind.

So sehr der Spielplan auch von der Produktion des Tages abhängig ist, der Theaterleiter darf sich auf solche unsichere Zukunft nicht stützen. Er hat eine Reihe dramatischer Werke zur Hand, die er besonders liebt. Die wird er sobald wie möglich auf die Bühne heben. Verspricht das eine oder andere im vorhinein einen geringen Kassenerfolg, so wartet er mit der Aufführung, bis ein besonders einträgliches Stück ihn solcher Sorgen mit gedoppelter Kraft enthebt. Dann erst

studiert er es ein, gibt es vielleicht nur viermal und in grossen Zwischenräumen und erlebt die Freude, dass es auch im nächsten und übernächsten Jahre wiederholt werden kann, wo das andere, vorübergehend gewinnbringende Stück längst abgewirtschaftet hat. So schafft er sich für alle Zeit einen Grundstock im Spielplan. Sein Ziel soll aber noch höher gesteckt sein. Bei geordnetem Arbeiten kann er alljährlich zwei bis drei Werke Shakespeares und Schillers, eins bis zwei von Goethe, und von Lessing, Kleist, Grillparzer, Hebbel, Anzengruber und Ibsen je eines herausbringen; jedes zweite Jahr müssen Otto Ludwig, Molière, Calderon oder Lope und ein altgriechischer Tragöde erscheinen, auch an Aristophanes, Holberg und Raimund ist gelegentlich zu denken. Im vierten Winter fängt ihm dann die schönste Ernte zu reifen an: er sammelt die Hauptstücke der vorhergehenden Spielzeiten zu Dichtercyklen. Eine Shakespeare- und Schiller-Woche macht ihm keine Schwierigkeiten mehr, und auch für die anderen Dramatiker ist schon so viel getan, dass sie in nicht fernen Tagen sich mit der Summe ihres Lebenswerkes dem Publikum zeigen können. Wieviel hierdurch beispielsweise für das Verständnis der Ibsenschen Dichtungen gewonnen würde, sieht jeder ein, der beim Lesen die verknüpfenden Fäden zwischen den Gesellschaftsdramen des Skandinaven gefühlt hat. Für diese Cyklen müsste ein leicht erschwingliches Abonnement eröffnet werden, an dessen Erfolg ich nicht zweifle. Alle Ergebnisse der Regiearbeit auf den Proben trägt der Spielleiter in durchschossene Textbücher ein, damit bei

Änderungen im Personal und in der Rollenbesetzung die neu hinzutretenden Mitglieder eine feste Richtschnur vorfinden, die es ihnen erleichtert, sich in das Ensemble einzugliedern. Solchen Änderungen ist natürlich durch mehrjährige unkündbare Verträge und durch andere Sicherstellungen tunlichst vorzubeugen.

Wenn nun auch alle Fäden in der einzigen Hand des Direktors zusammenlaufen, so braucht er doch sehr viele künstlerische und kunstfertige Helfer beim Werke. Aber er wird nur solche auswählen, die bei all ihrem eigentümlichen Talente, bei aller individuellen Stärke das Unterordnen nicht verlernt haben. Und ist er, der er sein soll, so wird der Schauspieler keinen Zwang darin fühlen, unter einem gebietenden Herren zu stehen. Auf vielen Bühnen platzen die Meinungen der Regisseure und der Darsteller in lauten Schimpfworten aufeinander, und oft verlässt der eine Teil erbittert die Probe, die dann zum Schaden der Aufführung unterbrochen oder aufgehoben werden muss. Derlei Reibereien sind natürlich unmöglich, wenn ein sachkundiger und vornehmer Mann auf dem Regiestuhle sitzt.

Also die Helfer beim Werke! Von heute auf morgen ist ein so vielgliedriger Körper nicht zusammenzuschweissen. Zur gröbsten Sichtung der einlaufenden Stücke muss ein Mensch von gesundem Urteil her, der den bösesten Schund gar nicht erst zum Direktor gelangen lässt, sondern ihn ante portas ausscheidet. Wo dieser Lektor aber etwas Brauchbares findet, wo ihm auch nur eine kleine gute Szene oder ein scharf gesehener Charakter auffällt, wird er seine Beobachtung

weitergeben. Tüchtige Arbeiten wandern auf dem schnellsten Wege zur entscheidenden Instanz. Derselbe Lektor teilt sich ferner mit dem Direktor in die Korrespondenz, steht ihm bei Aufstellung des Spielplanes zur Seite, der auf die Abonnenten Rücksicht nehmen muss, und erledigt die Zeitungsgeschäfte.

Zum Regisseur bestellt der Direktor einen älteren Schauspieler, dem er die Inszenierung der Stücke niederen Grades überträgt und der ihm während der Proben zu den wichtigen Aufführungen an die Hand geht. Vier Augen sehen mehr als zwei, und es sind auf der geräumigen Bühne gar so viele Winkel und Einzeldinge, die der aufmerksamste Spielleiter nicht immer überblicken kann und die das tausendäugige Publikum doch ausfindig machen würde. Darüber wachen nun die beiden gemeinsam.

Über den Rahmen des Stückes und über Kostüme und Requisiten gibt ein Maler die nötigen Aufschlüsse. Auch er arbeitet das Dichtwerk durch, macht seine Vorschläge, setzt sich mit dem Direktor und den Darstellern auseinander, zeichnet Figurinen und baut Szeneriemodellchen oder stellt das aus dem vorhandenen Fundus zusammen. Hat dieser Künstler nicht nur Geschmack und Einfälle, sondern auch das Geschick, charakteristische Bühnenbilder ohne grossen Aufwand an Kosten herzurichten, so ist er für das Theater ein hoch zu wertender Schatz.

Man lache nicht, wenn ich gleich daneben die Tätigkeit des Friseurs nenne, die ich höher anschlage, als es die Direktoren unsrer Bühnen tun. Sie holen irgend

einen Mann aus der Stadt, womöglich von der nächsten Strassenecke herbei, der tagsüber rasiert und haarschneidet und abends abgemattet in die Vorstellung kommt. Wie soll der simple Handwerker plötzlich fähig sein, Perücken und Bärte für Masken aus zwanzig Jahrhunderten anzufertigen oder von neuem zu frisieren? Dazu gehört ein phantasievoller Kopf, ein gut beobachtendes Auge, eine ungemein geübte, leichte Hand und, wenn nicht die Kenntnis der Kostümwerke, so doch ein Verständnis dafür und für die Wünsche der Schauspieler. An unseren allergrössten Theatern sind die Haararbeiten der Masken noch vielfach in unwürdiger Verfassung, manche Darsteller und die gesamten Komparsen haben keinen Sinn für die symbolische Kraft eines eindrucksvollen Kopfes, die Friseure sind meist unfähig und faul, und so laufen Könige und Bettler entweder mit gebrannten Locken oder mit verfilzten Haarfellen über der Stirn und langen Wollsäcken unter der Stirn herum: denn von Augen, Nase und Wangen ist bei einem rechten Theatervollbart nicht viel zu sehen.

Verlässt sich der Direktor bei der Auswahl der Darsteller auf die Agenten, die sich ihm bereitwillig aufdrängen, so kommt er ziemlich schnell über die Fragen nach der Qualität und Quantität hinweg. Er macht ein Höchstgebot für das ganze Ensemble oder für einzelne „erste Fächer", gibt die Dauer der Spielzeit an, und in dicken Postpaketen laufen bei ihm bald Verträge ein, die von Mitgliedern verschiedener Bühnen unterzeichnet sind und seiner Bestätigung harren. Diesen gedruckten Korsarenbriefen, die von Rechten der Direk-

toren und Agenten und von Pflichten der Mitglieder wimmeln, liegen Photographien, Rollenverzeichnisse und Rezensionen bei. Die Rezensionen und Rollenverzeichnisse fesseln ihn nur wenig, an den Bildern aber haftet sein Auge mit Andacht. Dann sondert er die angebotenen „ersten Helden" von den „jugendlichen" und den „Bonvivants", die „Charakterspieler" von den „Vätern", die „Heroinen" von den „Sentimentalen", die „Salondamen" von den „Anstandsmüttern", legt die „Munteren" und die ganz „Naiven" auf besondere Häufchen und unterzieht sich nochmals der reizvollen Aufgabe, die Photographien der Fachnebenbuhler gegeneinanderzuhalten. Da er lauter unbekannte Namen vor sich hat, so gibt er dem hübschen Gesicht den Vorzug vor dem weniger hübschen, die Entscheidung über zwei gleich vorteilhafte Photographien trifft er wohl auch durch Abzählen an den Knöpfen. Ist es ihm besonders ernst um sein nächstjähriges Geschäft, so erkundigt er sich noch bei den Direktoren, die gegenwärtig die Herren der Aspiranten sind.

Die Schäden solcher Anwerbung liegen zu Tage. Treffen die Engagierten im Herbst ein, so ist das für den Direktor eine Woche ungeheuerlichster Enttäuschungen. Ach wie bald schwindet Schönheit und Gestalt! Er kennt sich gar nicht aus, wenn er die Photographien mit den Wirklichkeiten zu vergleichen sucht. So schön, wie er's gehofft hatte, ist sein Personal also nicht, und bald wird er inne, dass die eingesandten verhimmelnden Kritiken ebenso trügerisch gewesen sind wie die Bilder. Es dauert nicht lange, da wünscht er

sich sein vorjähriges Ensemble zurück, das nicht talentloser war als das heurige. Hätte er es behalten, so stünden jetzt einige Stücke für die Aufführung fest, während er nun alle von neuem besetzen und einstudieren muss. Ich will gar nicht genauer ausführen, wieviel Lüge und Verstellung diese durchaus gebräuchliche Art der Mitgliederanwerbung im Gefolge hat. Was sofort in die Augen springt, ist: die Photographen werden beschworen, recht glatte Bilder zu machen und jedes Fältchen wegzubringen; die Spielverzeichnisse werden gefälscht, damit der Eindruck erweckt werde, man habe alle grossen Rollen bereits gespielt; die kleinen, zugänglichen Kritiker werden angefleht recht lobend zu schreiben, und die Direktoren gleichfalls, auf Anfragen recht vorteilhafte Auskunft zu geben. Hier schliesst sich denn der Kreis der Lügen und gebiert eine verderbliche List: die Direktoren engagieren sich nämlich, um den gröbsten Enttäuschungen vorzubeugen, für jedes Fach drei und mehr Schauspieler, von denen die überflüssigen innerhalb der ersten drei Spielwochen wieder entlassen werden.

Ich denke mir die Sache wesentlich anders. Mein Theaterdirektor, der selbst Schauspieler gewesen ist, hat in seinem Berufskreise der Verbindungen viele. Ich kann das von mir abnehmen. Durch drei Jahre war ich in der Provinz und zwar in sechs Städten und sechs verschiedenen Ensembles, dann habe ich sechs Winter in Berlin und zwei in Wien zugebracht und dabei so ziemlich alle Darsteller der vielen grosstädtischen Theater kennen gelernt. Auch die Gastspiele erweitern derlei Be-

kanntschaften bedeutend. Diese grosse Zahl von Kollegen hat ihrerseits auch wieder viele Verbindungen, und der Almanach belehrt leicht darüber, wo und mit wem jeder Engagementsuchende jemals engagiert gewesen ist. So dürfte es keinen deutschen Schauspieler geben, über den ich nicht wenigstens von zwei, drei Seiten Urteile hören könnte. Aber fremde Urteile, auch wenn sie alle im Inhalte übereinstimmen, werden meinen Direktor nur in Ausnahmefällen zum festen Engagement bestimmen und höchstens bei den Vertretern der kleinsten Rollen. Über die wichtigeren Darsteller muss er sich in seinem und ihrem Interesse durch eigenen Augenschein vergewissern. Er macht mit ihnen einige Tage aus, an denen sie in bedeutenden Aufgaben beschäftigt sind, reist in ihr Städtchen und weiss dann genau, ob sie sich mit der Vakanz in seinem Personale decken. Ist sein Theater bereits im Gange, sucht er also nur nach Ergänzungen, so lädt er sie zu zwei bis drei Gastspielen ein. Und zwar treten sie ein oder zwei Male in Rollen vor sein Publikum, die ihnen geläufig sind und die sie für ihre besten halten, der letzte Gastspielabend jedoch soll sie in einer Aufgabe des Faches zeigen, das ihnen künftig zugewiesen werden soll; diese Aufgabe soll ihnen möglichst neu sein, und sie soll unter der Regie des neuen Direktors innerhalb des neuen Ensembles Schritt für Schritt durchgearbeitet werden. Bei einem solchen Gastspiel wird klar, was der Neuling von Haus aus mitbringt, und zum andern, was bei sorgsamer künstlerischer Unterstützung aus ihm herauszuschlagen ist. Diese doppelte Erkenntnis ist durchaus notwendig; denn es

gibt „Blender", die durch ihr Äusseres und ihre organlichen Mittel verblüffen und die doch unfähig sind, sich einzuordnen und sich zu entwickeln. Andrerseits sind manche durch das schludrige Probieren auf kleinen Bühnen so „verschmiert", dass sie gar nicht alles herausbringen, was sie an Talent in sich haben. Die werden grade in den Rollen missfallen, auf die sie ihren Sieg bauten, der letzte Abend aber, dem sechs arbeitsreiche Proben voraufgegangen sind, bringt ihnen vielleicht einen unverhofften Erfolg.

So verreist mein Theaterleiter wohl eine Menge Zeit und Geld, aber er tauscht dafür gleich von Anfang an eine Ruhe ein, die der andre kaum in der Mitte der nächsten Saison findet. Er kennt die Fähigkeiten seiner Mitglieder und legt sich im vorhinein den Spielplan zurecht, wenigstens soweit ältere Stücke in Frage kommen. Nicht jedes, auch nicht jedes zweite Jahr findet er für Macbeth und die Lady geeignete Vertreter. Dafür ist sein Held etwa ein prachtvoller Tell und ein Cheruskerkönig, seine Heldin eine liebenswürdige Portia und eine schelmische Beatrice. Um die Besetzung moderner Bühnenwerke, die während der Saison einlaufen, braucht er sich nicht zu sorgen, die lassen sich fast ohne Ausnahme mit jedem Personale abwickeln.

Um den Mitgliederbestand nach unten hin gut abzurunden, setzt sich der Direktor, wenn er für kleine Rollen nicht auch fertige Darsteller besolden kann, mit den Konservatorien und den dramatischen Privatlehrern in Verbindung. Die jungen, nach guter Vorschulung

entlassenen Leute sind in der Regel sehr bildsam und hören einem tüchtigen Könner mit Eifer zu. Sie haben die Verpflichtung, den ganzen Proben beizuwohnen, um je nach ihrer Begabung eine oder die andere der bedeutenden schauspielerischen Aufgaben genau zu verfolgen und mitzulernen. So bildet sich eine doppelte Besetzung der Stücke heraus, die für den geruhigen Gang des Theaters höchst segensreich ist. Wird dann ein Mitglied krank, so ist Ersatz da, und die Vorstellung braucht nicht abgeändert zu werden. Und weiterhin: durch solches plötzliche und doch nicht unvorbereitete Einspringen und Aushelfen entdecken sich oft erst die jungen Talente. Am Direktor liegt es, diese Entdeckungen zu verwerten.

Zur Heranbildung einer lebendigen Komparserie halte ich die Angliederung einer Theaterschule für nutzbringend. Die Schüler, die des Nachmittags von erfahrenen Schauspielern in der Rhetorik und in sonstigen bühnlichen Disziplinen unterrichtet werden, denen Dozenten Theater- und Literaturgeschichte und die Elemente einiger fremder Sprachen vortragen, die sich auch im Turnen und Fechten üben müssen, stehen dem Theater für die personenreichsten Stücke zur Verfügung, um wichtige stumme Figuren darzustellen und die Massen vernünftig zu beleben.

Der Theatermeister, dem alle Dekorationen und Maschinen samt den nötigen Arbeiten unterstehen, kann auf den Ablauf der Vorstellung förderlichen und hindernden Einfluss ausüben. Ist er findig und willig, so beschränkt er die Pausen zwischen den dekorativen

Verwandlungen auf ein Minimum, um das Publikum in Atem zu halten. Ist er unfähig und lässig, so gefährdet er die vielgegliederten Klassikervorstellungen erheblich. Seine schlechtgeschulten Untergebenen vollführen dann hinter der Gardine und oft sogar während der Szene einen Höllenlärm, der jede Stimmung im Zuschauerraum tötet, und brauchen obendrein so lange Zeit zum Umbau, dass für den Hörer immer Jahre zwischen Nieder- und Aufgang des Vorhangs zu liegen scheinen. Solche Langsamkeit bestimmt sehr oft die Aufnahme eines Stückes und natürlich auch die Wiederholungsziffer, die für das Theater geradezu Lebenswerte hat. — Ist bei der ursprünglichen Anlage nicht die Versenkbühne eingerichtet worden, so wird der Theatermeister auf die transportable Drehbühne dringen. Die Charakteristika der beiden und ihre Unterschiede habe ich an andrer Stelle bereits klargelegt.

Auch der Bühnenkapellmeister, der sich in einem Schauspielhause nur wenig hervortun kann, hat eine Art von Mission zu erfüllen. Shakespeare verlangt sehr oft eine Vertonung von Liedern. Schubert und andre grosse Komponisten zeigen nicht immer den nötigen historischen Sinn für die Lieder des Britten, sondern geben moderne Klavier- und Vokalarbeiten; da muss der Kapellmeister eingreifen. Und wieviele Trauer- und Siegesmärsche, Signale und Kirchenchöre laufen unter, die einen feinfühligen, auch geschichtlich gebildeten Musiker erfordern! Die Zusammensetzung eines Gardereiter-Orchesters braucht nicht vorbildlich zu sein für Griechen und Trojaner, und Lears Erwachen nicht not-

wendig durch Schumanns „Träumerei" auf dem Cello und mit obligater Pianofortebegleitung verschönt zu werden.

Innerhalb eines grossen Personals werden stets Klagen über zu geringe Beschäftigung des Einzelnen laut. Die Schauspieler gehen nicht gerne spazieren, wenn ihre Kollegen arbeiten dürfen. Das ist eine Eigentümlichkeit dieses eigentümlichen Berufs. Überall sonst ist man dem Arbeitgeber für jede freie Stunde dankbar, für uns gilt die tatenlose als die schreckliche Zeit. Ich nehme an, dass kein Mitglied wegen Unfähigkeit unbeschäftigt bleibt, denn mein Theaterdirektor wird keinen unfähigen Menschen engagieren. Der Grund für die unerwünschten Feiertage der Einzelnen liegt vielmehr darin, dass die Stücke, die vorbereitet werden, zufällig nur eine ganz geringe Anzahl von Rollen enthalten. Besitzt nun das Theater einen Probesaal, der ungefähr die Breite der Bühne hat, so kann sich dort ein Teil der unfreiwillig Feiernden tummeln. Man studiert dann eben gleichzeitig zwei Vorstellungen ein: auf der eigentlichen Bühne meinetwegen ein Lustspiel, im Saale etwa ein Ibsensches Werk, das keine Ansprüche an dekorative Verwandlungen stellt. Denn solche Verwandlungen auf der Saalbühne würden ein zweites Arbeiterpersonal verlangen und den Etat beträchtlich erhöhen.

Die Dichter-Cyklen, von denen ich sprach, können natürlich nur dort von langer Hand vorbereitet werden, wo die Mitglieder nicht wie im Taubenschlag kommen und gehen. Es sind zumindest fünfjährige feste Verträge mit ihnen abzuschliessen, die nach Ablauf des

dritten Jahres in zehnjährige verwandelt werden, wenn irgend die Kontrahenten miteinander zufrieden sind. Die heutigen Direktoren jammern über die Unbeständigkeit der Schauspieler, die kaum eingewöhnt schon wieder fortstreben. Nun, mit Verlaub, das schreibt sich daher, dass es uns rätlicher erscheint, in Y. für unsere Arbeit 400 Mark zu beziehen, als in X. mit 100 Mark zu hungern.

Ich hatte beispielsweise mein Talent dem Lübecker Stadttheater für 95 Mark monatlicher Gage verpachtet; da nur sechs Monate lang gespielt wurde, so hätte sich mein Jahreseinkommen auf 570 Mark belaufen, wenn mir nicht das Glück beschieden gewesen wäre, ein Sommerengagement zu ergattern, das mir alles in allem noch weitere 200 Mark einbrachte. Ich spielte mir dafür die Seele aus dem Leibe, und mein schwacher Körper kräftigte sich auch nicht recht. Vom jungen Don Cesar und Phaon bis zu Macbeth, Othello und Wallenstein stellte ich sämtliche Helden auf die Beine, zwischendurch auch den Petrucchio und den Narciss, den Hüttenbesitzer und den Zuchthäusler in „Schuldig". Mosersche Bonvivants misslangen mir auch in Mengen. Laut Vertrag lag mir ob, die gesamte moderne Garderobe selbst zu beschaffen und für die Kostümstücke alle Trikots, Schuhe und Stiefel, das Weisszeug und den Schmuck. Ich fühlte mich dabei ganz wohl, weil es für einen Anfänger nichts Herrlicheres gibt, als viel zu spielen.

Als nun aber Engagementsangebote an mich herantraten, die mir fürs nächste Jahr an andrem Orte das

Vierfache meiner Gage und eine bedeutend längere Spielzeit verbürgten, sah ich meinen Lübecker Vertrag noch einmal durch und entdeckte am Schlusse eine Klausel, die es dem Direktor freistellte, mich unter den alten Bedingungen noch einen zweiten Winter zu pachten. Ich bat um Dispens von dieser Verpflichtung — umsonst. Kündigungsrechte besitzen die Schauspieler ja bis zum heutigen Tage noch nicht. So blieb ich weiter in der hübschen geizigen Hansastadt und bekam aus reiner Gnade zehn Mark pro Monat zugelegt, also pro Jahr volle 60 Mark. Man denke! Das Schönste war aber, dass man auch in dem Vertrage des zweiten Jahres die Endklausel stehen liess, und so hätte ich lustig in infinitum mein Lübecker Engagement unter den Bedingungen meines Anfängervertrages verlängern können. Dagegen machte ich nun ernstlich Front.

Diese Art der Ausnützung scheint mir nicht dazu angetan, im Schauspieler Gefühle der Anhänglichkeit zu wecken. Jeder Arbeiter ist seines Lohnes wert, und da mein Fach in Lübeck, ehe ich kam, mit dem dreifachen Satze bezahlt wurde, so war es des wohlhabenden Direktors Pflicht, ihn mir armem Teufel nicht vorzuenthalten.

Mein Theaterleiter müsste aber noch durch andre Mittel als die Gage seine Mitglieder zu fesseln suchen. Pensionskassen, wie sie an einem knappen Dutzend deutscher Theater bestehen, dürften schon in Städten von 100,000 Einwohnern nicht mehr fehlen. Setzt diese Stiftung eine zehnjährige Karenzzeit fest, so bleiben auch die meisten Schauspieler wenigstens zehn Jahre am Orte.

Neben dieser Sicherstellung für die Zukunft soll er ihnen auch eine Reihe kleinerer Rechte gewähren. Es ist ein Modus für die gegenseitige Kündigung zu finden; alle Streitigkeiten schlichtet eine Schauspielerkommission, solange nicht die ordentlichen Gerichte angerufen werden; übernimmt jemand plötzlich die Rolle eines erkrankten Kollegen, so hat sich der Direktor dafür erkenntlich zu zeigen. Auch den Theaterarbeitern ist in festgesetzten Zwischenräumen ein freier Abend zu bewilligen, wie es das Schillertheater in Berlin tut, dessen Organisation überhaupt in manchem Punkte vorbildlich sein kann.

Gesetzt nun, es melde sich bei einer Direktorenvakanz ein Mann, der im Sinne meiner Forderungen tüchtig sei — wird ihm das Amt übertragen werden? O nein, unsere städtischen Theater-Deputationen sehen einzig darauf, dass er die pekuniären Mittel deponiert, die für die Pachtsumme und die Gagen notwendig sind, und dass er einen reichen Fundus an Dekorations- und Garderobestücken aufweist. Sind das nicht Jahrmarktsbuden-Forderungen? Was in aller Welt hat eine künstlerische Kraft mit den Rechnungen über Heizungsmaterial und Lichtverbrauch zu schaffen und warum muss sie bunte Lappen besitzen? Das Theater ist ein öffentlicher Bau, gehört in der Regel der Gemeinde, und so ist es auch öffentliche Angelegenheit, für die Pflege und den Unterhalt zu sorgen, und die Gemeinde hat darüber zu wachen, dass in dem schönen Körper eine schöne Seele wohne. Die Pflichten des künstlerischen Leiters habe ich aufgezählt; ich denke, sie reichen zur Genüge hin, einen kräftigen Mann von früh bis in die Nacht

hinein zu beschäftigen. Nun möge aber der Theaterausschuss die übrigen Pflichten auf sich nehmen oder im Stadthause erledigen lassen. Es ist freilich bequemer für ihn, Choristinnen und Ballettmädchen in die Wangen zu kneifen, als im Dienste einer allgemeinen kulturellen Sache ernst zu arbeiten: das Theater ist kein dunstiges Chantant. Und die Prüden unter jenen Herren sollen es ja nicht als ihre Aufgabe betrachten, den Spielplan auf den Kaffeekränzchen-Tiefstand herabzudrücken. Für die Kunsthungrigen und Kunstfrohen steht der Tempel da, Absinth und Limonade werden anderswo verabreicht.

Von **Ferdinand Gregori** erschien früher:

Das Schaffen des Schauspielers im Verlag von Ferdinand Dümmler in Berlin. Preis Mk. 2.—, geb. Mk. 2.80.

Josef Kainz im Verlag von Gose und Tetzlaff in Berlin. Preis Mk. 0.50.

Bernhard Baumeister (50 Jahre Burgtheater), ebenda. Preis Mk. 0.50.

MAY 2 4 1972

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
2061
G746

Gregori, Ferdinand
Schauspierler-Sehnsucht

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 30 22 03 012 3